This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

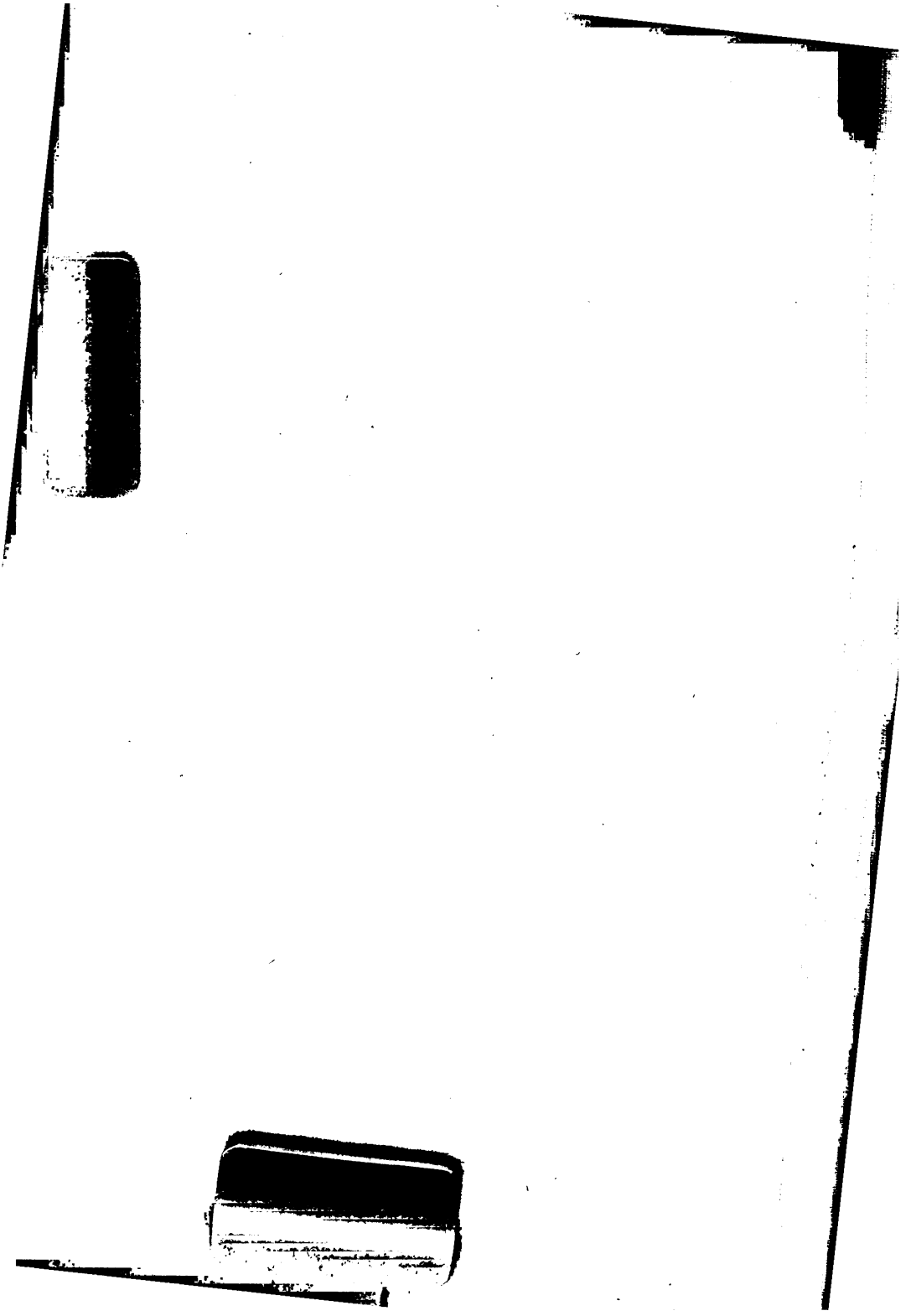
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



OTTMAR RUTZ

MENSCHHEITSTYPEN UND KUNST

UNIV. OF CALIFORNIA

MIT 27 ABBILDUNGEN

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS IN JENA
1921

N7570
R8

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen (auch ins Ungarische), vorbehalten
Copyright 1920 by Eugen Diederichs Verlag in Jena

ZIR.

UNIV. OF CALIFORNIA

ZUM GELEIT

Eine neue Seelenforschung ist auf den Plan getreten. Sie ist herausgewachsen aus lebensvoller Wirklichkeit, aus künstlerischer Praxis. Sie setzt uns in den Stand, auf den Urgrund des menschlichen Handelns herniederzusteigen, die Geheimnisse der wirkenden seelischen Urkraft zu entschleiern. Auf neuen Wegen nähern wir uns dem Unfaßbaren und Unwägbaren, den Imponderabilien, die gerade in den Zeiten des Weltkrieges eine so ungeheure Rolle gespielt haben.

Neue Entdeckungen, die sich an den Namen Rutz knüpfen, haben zu einer neuen Psychoanalyse geführt, deren Werkzeug die Rutzsche Typenprobe ist.

Die Ergebnisse der neuen Forschung, die man Typenpsychologie und -pädagogik oder Ausdruckswissenschaft nennen kann, sollen in dieser Schrift für die breite Öffentlichkeit dargestellt werden. Durch bildmäßige Anschauung und praktische Experimente, die bei richtiger Anleitung jedem Leser möglich sind, werden wir zeigen, inwiefern der menschliche Leib durch seelische Kräfte geformt und gestaltet wird, wie die Künstler seit den ältesten Zeiten der Menschheit die Ausdrucksmerkmale des Seelischen in seinen verschiedenen Arten (Typen und Unterarten) in Farbe und Stein, in Worten und Tönen festgehalten haben. Wir werden zeigen, wie diese *seelischen Menschheitstypen* nach bestimmten Gesetzen in allem Menschenwerk auftreten: was ein Mensch in der sichtbaren oder hörbaren Materie gestaltet hat, trägt regelmäßig neben den Merkmalen seiner Verstandestätigkeit die Merkmale seiner typischen seelischen Erregung. Sogar Werke, die scheinbar nur der verstandesmäßigen Tätigkeit ihre Entstehung verdanken, wie Gesetzbücher, wissenschaftliche Abhandlungen, Briefe des Alltags tragen den mittels der Typenprobe sofort feststellbaren Ausdruck des seelischen Typus in sich, den der Verfasser hatte.

Ausgenommen von dieser Regel sind nur die Werke der reinen Vernunft, reine Mathematik, reine Technik: hier herrscht allein das Abstrakte, der Verstand.

606845

Am stärksten häufen sich die Ausdrucksmerkmale des typischen Fühlens in den Werken der höchsten Kunst. Die Typenprobe zeigt uns, daß künstlerisches Schaffen immer nur auf der Grundlage des typischen Ausdrucks vorkommt, ob nun der Künstler diese Ausdruckstätigkeit will oder nicht, ob er sich ihrer bewußt wird oder nicht. Künstlerisches Schaffen ohne Ausdruck gibt es überhaupt nicht.

Aber auch wissenschaftliches Schaffen ohne Ausdruck gibt es nicht: Geschichtsforscher, Sprachforscher, Naturwissenschaftler, Rechtsgelehrte, Philosophen schaffen alle auf der Grundlage ihres typischen Fühlens, Politiker wie Machiavelli, Feldherren wie Friedrich der Große oder Napoleon I., Staatsmänner wie Bismarck gestalten aus ihrem seelischen Typus heraus. Denkmethode und Handlungsweise eines jeden Menschen werden durch ihn mitbestimmt.

Niemand von uns kann einen Brief verfassen, ohne daß er nicht seinen seelischen Typus dabei unverwischbar ausdrücken würde, er müßte denn fremde Wortfolgen genau oder fast unverändert abschreiben oder wiedergeben.

Niemand spricht oder schreibt selbsterfundene Wort- oder Tonfolgen, ohne ihnen den Ausdruck seines seelischen Typus einzuprägen.

So wird es uns möglich, in das Innerste der Seele, in die Werkstatt der seelischen Urkraft, des Unterbewußtseins zu blicken. In der Haltung und den Formen des unbekleideten und des verhüllten Körpers lesen wir den Ausdruck des typischen Fühlens. Die bekannte Gestalt Napoleons I. sagt anderes über sein typisch Seelisches aus, als die Friedrichs des Großen oder Napoleons III.

Eine neue Lehre von der Persönlichkeit ergibt sich uns so, eine Charakterkunde, die das Typische und Individuelle der Einzelseele wie der Volks- und Rassenseele enthüllt und klar auseinanderscheidet. Die Selbstbehauptung der seelischen Rasseneigenschaften wird nun durch die Typenprobe nachgewiesen und erklärt. Mag unter dem Einfluß physikalischer und chemischer Gesetze sich auch das Äußere des Körpers bei den Angehörigen eines Volkes, mögen sich die rein geistigen Anschauungen ändern:

der seelische Typus kann sich durch Jahrtausende hindurch behaupten. So erkennen wir dies aus der Masse deutscher Sprachdenkmäler und Musik ältester und neuerer Zeit für den „Typus 2", aus den Sprachdenkmälern der Franzosen für den „Typus 3", aus denen der Römer sowie Italiener für den „Typus 1". Vielfach mag in alter Zeit die seelische Art durch Frauen erhalten worden sein, wenn auch die Männer eines gewaltsamen Todes starben. Die Nachkommen, die eine typisch fremde Eroberklasse mit den Frauen der einheimischen Rasse zeugten, bewahrten die einheimische seelische Rasse.

Überall zeigen typisch gleich Fühlende die Tendenz, sich zusammenzuschließen. Wenn nicht Hemmungen aus dem Gebiet des Verstandes bestehen und Änderungen bewirken, so verbindet typisch Gleiche Sympathie, trennt typisch Verschiedene Antipathie oder Gleichgültigkeit.

Verständigungsmöglichkeiten können sich aber ebenso durch seelisches Nach- und Einfühlen wie durch geistige Gemeinschaft, durch Interessengemeinschaft, ergeben, sei es unter Einzelpersönlichkeiten wie unter Völkern.

Kunstkritik und Kunstwissenschaft erhalten neue, exakt feststellbare Grundlagen für ein den seelischen Tatsachen gerecht werdendes Urteil über Kunst und Künstler. Wo bisher oft mit Unrecht getadelt oder übertrieben gelobt wurde, erkennen wir im Schaffen den unveränderlich gegebenen Ausdruck einer seelischen Art, der neben dem rein Künstlerischen als Merkmal der Persönlichkeit und der Rasse besteht, jenseits von Schön und Häßlich, weder lobenswert noch tadelhaft, wennschon der typisch gleich Fühlende ihn vielleicht bevorzugen, der typisch Fremde seinen fremden Reiz zwar bemerkenswert finden, aber meiden wird. Wir erkennen „Konstanten" des Schaffens im Sinne von Eduard Sievers und „typische Kunststile" im Sinne von Herman Nohl. Das Problem der mißverstandenen Künstler wird eine neue Erklärung finden, wie das Problem der Abneigung der französischen Rassenseele gegenüber der deutschen.

Doch auch hoffnungsvolle Möglichkeiten der Verständigung fließen aus der neuen Erkenntnis. Die neue Art, Menschen zu

beurteilen, läßt uns Rücksicht auf ihre typischen Besonderheiten nehmen. So wenig sich der seelische Typus selbst verändern läßt, so ist doch eine verstandesmäßige Einwirkung auf seinen *Ausdruck*, besonders im Weg der Erziehung, möglich. Die Erkenntnis der Auswüchse, zu denen die einzelnen Typen neigen, gibt die Mittel zu ihrer Bekämpfung an die Hand. So wird es möglich, nationale Fehler wie Fehler des Einzelmenschen zu mildern und duldsamer zu behandeln. Man wird über den Exzessen der typischen Gefühlsäußerung, die die Gefahr der Antipathie erwecken, die Unabänderlichkeit der in der Typenanlage gegebenen seelischen Tatsache und die daneben gegebenen sympathieerweckenden körperlichen und seelischen Eigenschaften nicht übersehen, mag es sich um künstlerische oder geistige, kulturelle, zivilisatorische, organisatorische Vorzüge handeln.

Dann wird eine Forderung der höchsten Gerechtigkeit erfüllt werden. Aber noch andere Kulturaufgaben werden gefördert: die Pflege und rücksichtsvollere Beachtung des Gefühlslebens gegenüber einer bisher vielfach überwiegenden Verstandeskultur. Die klare Erkenntnis der Herrschaftsgebiete von Verstand und Gefühl wie ihrer Grenzen läßt in Zukunft jene unheilvollen Einwirkungen auf das Gefühlsleben vermeiden, die auf die eigenartigen Gesetze des typischen Fühlens keine Rücksicht nahmen und im Leben des Einzelnen wie der Völker zu Katastrophen führten. Eine neue praktische Kunde der Menschenbehandlung wird bei der Erziehung Jugendlicher wie im Verkehr mit Erwachsenen, im Umgang mit Angehörigen fremder Nationen jene Fehler zu vermeiden wissen.

Wir erkennen, daß die *Macht der Gefühle*, insbesondere der *unbewußt* wirkenden, *viel gewaltiger ist, als der bewußte Verstand des persönlichen Ichs* bisher wähnte. Was dieser ohne Rücksicht auf jene aufgebaut hatte, ward durch den unerwartet daherbrausenden Strom der Gefühle wieder eingerissen. Nur zu oft hatte man in der Politik, im Rechts- und Wirtschaftsleben, ja auch in der Kunst den Ruf nach der Ausschaltung des Gefühlslebens, den Ruf nach der reinen Vernunft erhoben. Man spottete über das Rechtsgefühl und Gefühlspolitik, trotz des Bismarckschen Hin-

weises auf die Macht der Imponderabilien. In Wirklichkeit sind die unbewußten und nur zum Teil bewußt werdenden *Gefühlserregungen die Träger alles Menschheitstuns*, im Leben des Einzelnen wie der Völker und Rassen. Der bewußte Verstand kann es höchstens lernen, sie zu zügeln, zu lenken, niemals aber kann er sie ausschalten, niemals sich ihnen entziehen. Niemand vermag nach rein mathematischen Gesetzen, nach Geboten reiner Vernunft zu leben und zu handeln. Selbst wenn er es vermeint, wird er doch neben Verstandeserwägungen durch Gefühlserregungen mehr oder minder geleitet. (Dies alles weist die Rutzsche Psychoanalyse exakt nach.)

Man hatte das Gefüge des Staates in der rein verstandesmäßigen Überzeugung für genugsam verankert geglaubt. In Wirklichkeit entbehrt es ebensowenig wie andere Menschenwerke des tragenden Gefühls, dessen Wandlungen in der Politik, im Rechts- und Staatsleben stets sorgfältig zu beachten sind. Diese Aufgabe einer forensischen Psychologie ist von größter Bedeutung. Gerade die Menschheitshandlungen, die durch Gefühle, durch Imponderabilien, verursacht werden, gehören zu den wichtigsten im Leben der Völker. Der Verstand eines Staatsmannes, der sie ignorieren will, kann ungeheures Unglück verursachen. Das Rechtsgefühl, jenes typisch verschiedene, feine Gefühl für das Gleichgewicht der Lebenstatsachen empfindet nur jene verstandesmäßige Ordnung der Dinge als gerecht, die diesem Gefühl Rechnung trägt. Es will als Grundlage aller rechtlichen Erscheinungen beachtet und gepflegt sein und empört sich gegen reine Verstandesorganisation im Rechtsleben.

Über den Aufgaben der neuen *Typenpädagogik* und *psychologischen Politik*, die die Gesamtheit der Menschen angeht, darf aber nicht der Einzelmensch als kleine Welt für sich, als „Mikrokosmos" vergessen werden. Ihm bringt die neue Lehre eine neue Körperkultur und eine neue seelische Kultur, die eng miteinander verbunden sind: die Pflege der nach den Seelentypen verschiedenen Körperformen und Bewegungen, die Pflege der typisch verschiedenen Atmung, Sprech- und Singweise, die Ausbildung der verschiedenen seelisch bedingten Stimmtypen, die sich für

die *Wiedergabe* der typisch gleichen Kunstwerke am besten eignen, eine neue Art, Kunstwerke zu genießen, und damit eine neue Ästhetik und Kunstkritik, neue Grundzüge einer Persönlichkeitskunde, die besonders auch der Künstlerseele gerecht wird.

München, Maximilianstr. 31, September 1919 *Ottmar Rutz*

SEELE UND LEIB

Alles seelische Geschehen ist an unseren sichtbaren und greifbaren Leib gebunden, so etwa wie der elektrische oder der magnetische Strom an Körperliches. Die seelische Kraft ist vom Leib abhängig und dieser von jener, wie auch wieder die elektrische Kraft vom Körperlichen abhängig ist und doch andererseits in diesem Veränderungen hervorbringen kann, mechanische Wirkungen.

So sind alle sinnlichen Wahrnehmungen, wie Sehen, Hören, von der Unversehrtheit des Gehirnes und der besonderen Organe, wie Ohren, Augen usw., abhängig. Gehirn und Nerven müssen unversehrt sein, wenn wir denken oder fühlen wollen. Andererseits werden, wenn wir fühlen oder denken, Gehirn und Nerven in Erregung versetzt. Wenn wir in seelische Erregung geraten, uns ärgern oder freuen, gerät unser Körperliches in besondere Erregungszustände, die alle durch die Nerven vermittelt werden. So verstehen wir es, warum die Erregung der Trauer nicht bloß in den Gesichtszügen, sondern auch in der gebeugten Haltung des Körpers sichtbar wird: es geraten ebenso die Gehirnnerven in Erregung, die die Gesichtszüge gestalten, wie die Rückenmarknerven, die die großen und kleinen Muskeln von Rumpf, also Brust und Unterleib, Armen und Beinen versorgen.

Aber auch am *Klang der Stimme* erkennen wir, wie jedes Kind schon erfahrungsmäßig weiß, ob jemand traurig ist. Denn eben die Gehirnnerven versorgen auch die Muskeln von Kehle, Rachen, Mund, Zunge, Lunge mit Herz und Luftröhre. Sie versorgen auch die Blutgefäße im ganzen Körper, und mittels besonderer Meßapparate hat man festgestellt, daß bei seelischer Erregung der Blutumlauf sich verändert, desgleichen die Atemtätigkeit.

Das bestätigt uns die tägliche Erfahrung: bei freudiger Erregung weitet sich uns die Brust, wir empfinden, wie das Blut stürmisch wallt und wie unser Herz vor Erwartung zu klopfen beginnt. Wer Stunden und Tage im Trommelfeuer gelegen hat, der weiß, wie das Herz klopft, wie der Atem aussetzt und sich wieder steigert.

Wir wissen also, daß durch Vermittlung der Nerven alle seelischen Erregungen in körperlichen Vorgängen zu uns sprechen. Diese Vorgänge führen aber auch oft zu Dauerzuständen. So weiß man schon lange, daß, wer zu traurigen Gefühlen neigt, eine dauernde Gestaltung seiner Gesichtszüge, vielleicht auch seiner ganzen Körperhaltung erwirbt, während der Fröhliche und stets Vergnügte eine andersgeartete dauernde Gestaltung seines Körperlichen gewinnt.

Besondere Aufmerksamkeit hat man da meist den Gesichtszügen zugewendet, während man für den übrigen Körper nur einige besonders auffallende Tatsachen feststellte. So kennen unsere Bühnenkünstler und die Physiognomiker besonders die Gesichtstypen der Trauer, der Freude, der Erwartung, der Entrüstung, des Schreckens, überhaupt also der Lust- und Unlustgefühle, wie man es allgemein nennt, und die zugehörigen Körperhaltungen.

Die *Rutzschen Entdeckungen* haben uns nun damit bekannt gemacht, daß unsere seelischen Erregungen durch Vermittlung der Nerven auch noch andere körperliche Gestaltungen von dauernder Art hervorrufen. Hierbei spielen gewisse allgemeine Eigenschaften des Fühlens, wie die verschiedenen Grade der Weichheit, Hitze, Beweglichkeit, Tiefe, Impulsivität der Gefühle, mögen sie nun Lust- oder Unlustgefühle sein, eine besondere Rolle.

Wie es einen körperlichen Typus der Freude gibt, den jeder kennt, so gibt es einen *körperlichen Typus des heißen und weichen Fühlens, einen Körpertypus des kühlen und weichen Fühlens, einen Körpertypus des heftigen und kühlen Fühlens.* Diese drei Typen sind unter der Menschheit so allgemein verbreitet, wie etwa männliches und weibliches Geschlecht. Sie unterscheiden sich im allgemeinen und besonderen wie diese.

Wie das festgestellt wurde, werden wir später sehen. Zunächst werden uns die Körpertypen, die durch die verschiedenen seelischen Haupttypen verursacht werden, gezeigt.

I. DIE KÖRPERLICHEN MENSCHHEITSTYPEN[1]

Typus 1. Wir können nicht selten in deutschen Landen, besonders aber im italienischen Sprachgebiet und an Italienern, eine dauernde Körpereinstellung beobachten, bei der die betreffenden Personen *ständig* ihren Unterleib vorgewölbt halten und tief atmen. Auch bei der Ausatmung behalten sie diese Vorwölbung bei. Der Stimmklang dieser Personen ist, wenn nicht besondere Hemmungen bestehen, stets dunkel und weich, sammetartig. Sie sprechen hauchend und in raschem Tempo, mit melodiösem Klang.

Diese ständige Einstellung von Körpermuskeln hat ihren Grund in Nervenerregung, diese wieder in einer besonderen seelischen Erregung, die wir den seelischen Typus 1 nennen. Die Erregungen dieses seelischen Typus haben bei sonstigen Verschiedenheiten, wie z. B. bezüglich ihrer Lust- und Unlustseite, das gemeinsam, daß sie heiß und weich sind, rasch verlaufen und biegsam wechseln.

Der Körpertypus wurde bisher nur ganz grob gekennzeichnet: zu der ständigen Vorwölbung des Unterleibes gesellen sich noch bei den Vertretern des reinsten Typus eine gewisse Gedrungenheit der ganzen Gestalt, eine meist flach verlaufende Rückenlinie und Seitenlinie, im Verhältnis zu dem langen Rumpf kurze Beine, lässige Bewegungen des ganzen Körpers und seiner Teile von wohlgerundeter Formgebung. Im Stehen legt sich der Angehörige dieses Typus wohlig zurück, so daß er seinen Leib gewissermaßen vor sich herschiebt, besonders auch im Gehen.

Wir finden diesen Körpertypus beispielsweise in den Gestalten von *Nero* (München, Glyptothek), *Adam* und *Eva* (Masaccio, Fresko, Florenz), *Paris* (Canova), in der weiblichen Gestalt auf einem Bild von *Signorelli, Susanna im Bade* (Tintoretto), Michelangelos *Gefesseltem Sklaven, Raffaels Grazien, Botticellis Venus, Zeus der Etrusker* (München, Glyptothek), Tizians und Giorgiones liegender *Venus* dargestellt.

Diesem Typus 1, dem *italienischen oder Cäsarentypus*, steht der besonders im *deutschen und englischen* Sprachgebiet herrschende Typus 2 gegenüber.

[1] Man vergleiche zu diesem Abschnitt die Bilder!

Typus 2. Der Körpertypus 2 ist dargestellt in den Gestalten *Adams und Evas vom Bamberger Dom, Adams und Evas* von *Riemenschneider,* in den Körpern eines Altarbildes von *Memling* (Aufnahme der Gerechten ins Himmelreich), *Dürers* sechs nackten Figuren sowie Adam und Eva, in *Cranachs* Lukretia und Quellnymphe, in einer Figur von *Hans Vischer.*

Was diesen Körpertypus von dem italienischen unterscheidet, kann man zunächst negativ fassen: seine Vertreter wölben ***nicht*** ständig den Unterleib vor. Vielmehr halten sie ständig den Leib gleich über den Hüften nach rückwärts durchgeschoben, wie man an den Abbildungen sieht. Zumeist tritt ihre *Brust* vorn und seitlich mehr als bei Typus 1 vorgewölbt hervor. Sie versammeln bei dem Einatmen den Atem nicht so tief als jene und sprechen mit hellerer Stimme als jene, wennschon auch weich, doch nicht so hauchend und melodisch wie jene, dafür aber freier, klarer, auch höher.

Der seelische Typus, der diesen Körpertypus und die entsprechende Nervenerregung verursacht, wird durch Erregungen gekennzeichnet, die *kühl und weich* sind, langsam verlaufen und biegsam, aber selten wechseln. *Beständigkeit und Gemessenheit* sind ihre Hauptmerkmale.

Weitere körperliche Merkmale des reinsten Typus 2 sind die Schlankheit, ja Überschlankheit der Gestalt, lange Beine, langer Hals, flache Rücken- und Seitenlinie, diese mit leichter Einschnürung an den Seiten in der Rippengegend, glatte und flache Bewegungen des Körpers und seiner Teile von langsamem Zeitmaß. Im Stehen und Gehen legt sich der Vertreter des Typus 1 gerne *vor,* und zwar schon von den Fußknöcheln an. Es ist dies die Haltung, die bei dem deutschen Militär gelehrt wird.

Alle die körperlichen Besonderheiten des Typus 1, 2, 3 werden in jeder Körperlage, im Sitzen wie Stehen, im Liegen wie im Knien, in der Bewegung wie in der Ruhe beibehalten. Wir sehen sie dementsprechend auch an liegenden Gestalten, an knienden oder kauernden von Künstlern dargestellt (Niobide, München, die verschiedenen Venusdarstellungen von Tizian (1), Giorgione (1), Quellnymphe von Cranach (2), Goyas Maja (3) usw.).

Typus 3. Die dritte Hauptart der Körpereinstellung, der Typus 3, tritt uns vor allem in den Werken der alten *Griechen* und der *Franzosen* entgegen. Er herrscht in den entsprechenden Sprachgebieten. Seine Vertreter strecken sich von der Hüftgegend nach oben, unter einem gleichzeitigen und dauernden Muskelschub nach vorwärts abwärts oder nach rückwärts abwärts. So tragen denn diese Gestalten meist eine auffällige Straffheit. Sie winkeln den Rücken im Kreuz ab, ihr Becken ist stark geneigt, ihre Taille ist scharf eingeschnürt, Unterleib und Oberleib setzen sich scharf voneinander ab. Die Gesamtgestalt ist mittelgroß, mittelschlank, die Stimme klingt hell und metallisch, weniger melodisch, dafür aber rhythmisch betonter und kräftiger.

Die Körperbewegungen sind elastisch und betont. Die Atemversammlung ist bei dem Muskelschub nach vorwärts abwärts höher, bei dem Muskelschub nach rückwärts abwärts tief.

Die seelischen Erregungen, die diesen Körpertypus verursachen, sind kühl und *heftig*, verlaufen durchschnittlich langsam, jedoch in scharfem, plötzlichem Wechsel. Zeichnet sich der Seelentypus 1 durch raschen und biegsamen Wechsel aus, so Typus 2 durch Gemessenheit und Beständigkeit, endlich Typus 3 durch plötzlichen, ruckweisen Umschwung.

Die äußeren Körperformen des Typus 3 zeigen sich uns in den Gestalten eines *Reliefs von der Kathedrale in Bourges*, wobei die Abwinkelung im Kreuz besonders auffällig ist, ferner am *Apollo von Pompeji* (Neapel), an der *Aphrodite* (München), am *Apollo im Thermenmuseum* in Rom, am *Speerträger Polyklets*, an *Rubens' Andromeda*, an der *Diana* aus der Schule von Fontainebleau (Paris, Louvre), an *Houdons Diana*, an den Figuren altgriechischer Vasenscherben, an *Goyas Maja*, am toten Niobiden (München, Glyptothek).

Besonders auffällig ist bei den Gestalten mit dem Typus 3 die Abwinkelung in der Taillengegend und die starke Einschnürung der Taille. Es haben deshalb die Völker schon in den unvollkommenen Kunstwerken, in den Werken der primitiven Kunst, jene typischen Körpermerkmale festgehalten, wie wir das auf Buschmannbildern, altgriechischen Vasenbildern finden. Die al-

ten indischen Kunstwerke dagegen, die den schlanken Menschheitstypus 2 darstellten, zeichneten sich durch die Betonung des Weichen und Schlanken der Gestalt aus.

Die oben an Beispielen beschriebenen körperlichen Menschheitstypen beobachten wir alle im täglichen Leben. In Deutschland tritt neben dem herrschenden Typus 2 der Typus 1, ebenso der Typus 3 auf.

Millionen von Menschen haben den gleichen Typus 1, andere Millionen den Typus 2, eine dritte Gruppe von Millionen den Typus 3 der Körpereinstellung und jeweils, wie wir nach bekannten Grundsätzen wissen, die entsprechende typische Nervenerregung und die diese verursachende seelische Erregungsart.

Was dem Leser jetzt vielleicht noch als ein Zufall erscheinen mag, wird er im Lauf der Darstellung jedoch als den Ausfluß einer Gesetzmäßigkeit erkennen.

Nicht zu übersehen ist dabei, daß der seelische Menschheitstypus durch die Nervenerregung nur die dauernde Einstellung der großen Körpermuskeln regelt, während daneben, ja gewissermaßen vorher mit der Geburt des Menschen die erste Grundlage für seinen unveränderlichen Körper*bau* gegeben ist. Allerdings regt sich mit dem allmählichen Heranwachsen des Kindes auch die typische seelische Eigenart, und die typische Einstellung der Muskeln tritt auf: diese Funktion der Organe schafft sich dann auch hier wie sonst die Form der Organe.

Ein anderes Moment ist noch in Betracht zu ziehen: das der *Vererbung*. Oft kommt es vor, daß sich Angehörige der verschiedenen Menschheitstypen miteinander geschlechtlich verbinden. Da hat sich nun gezeigt, daß in den Nachkommen bald der Seelentypus des Vaters, bald der der Mutter auftritt, bald eine der Zwischenarten, auf die wir im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen.

Bei diesen Nachkommen ist dann vielfach eine bunte Mischung der typischen *Bau*merkmale zu beobachten. Der Nachkomme eines Vaters mit dem Seelentypus 1 und einer Mutter mit dem Seelentypus 2 hat möglicherweise den Seelentypus der Mutter und die entsprechende Einstellung der Muskeln, dagegen erbt er

nicht den schlanken Körperbau der Mutter (2), sondern den untersetzten Bau des Vaters (1). Ein anderer Nachkomme der beiden erbt vielleicht den schlanken Bau der Mutter, aber den seelischen Typus 1 des Vaters und stellt diesem entsprechend dann seine Körpermuskeln ein. So erklären sich *schlanke* Gestalten mit dem Einstellungstypus 1, wie wir sie im Leben antreffen und auch in Werken der bildenden Kunst verkörpert sehen, wie z. B. in Boticellis *Venus*.

Die körperlichen Unterarten

Innerhalb eines jeden Typus kehren ganz gleichmäßig Unterarten oder Untertypen wieder. *Ihr Vorhandensein schafft eine große Abwechslung und erschwert oft die Beurteilung, welcher körperliche Einstellungstypus denn eigentlich vorliegt.*

Auch diese Unterarten der Einstellung sind, wie die Haupttypen, durch seelische Vorgänge bedingt, wie wir noch näher erfahren werden.

a) Die *hochbreite und die hochschmale Art der Einstellung* treffen wir mit Notwendigkeit überall an. Es gibt wohl kaum einen Menschen, der nicht die eine oder die andere Art verbunden mit seinem Typus hätte. Stellt er sie *ausnahmsweise nicht ein*, so haben wir einen anormalen, ja fast krankhaften Fall vor uns. Auf diese und andere Ausnahmen werden wir später zu sprechen kommen.

Die *hochbreite Art* bewirkt innerhalb eines jeden Typus (1, 2, 3), wie schon der Name andeutet, eine breitere Brustform. Sie stellt die Muskeln so ein, daß der Oberkörper breiter wird als bei der anderen Art. Die Breite der Hüften, also auch des Unterleibes, ist durch das Skelett unveränderlich gegeben, so daß eine Veränderung durch Einstellung der Muskeln sich nur weiter oben, „höher", also in der Gegend der beweglichen Rippen und überhaupt der Brustwände bemerklich machen kann. Darum also der Name „hochbreite Art".

Die *hochschmale Art* stellt ihre Muskeln so ein, daß der Oberkörper schmaler wird. Dafür nimmt der Umfang der Brust, von der Seite her betrachtet, zu. Die Brust wird also bei der hochschmalen Art höher gewölbt als bei der hochbreiten Art.

Weitere Einzelheiten, insbesondere darüber, wie man diese Arten willkürlich nachahmen kann, werden wir später kennenlernen, so auch die praktische Bedeutung dieser Arten.

Der seelische Urgrund für die Existenz dieser zwei Arten ist ein innerhalb eines jeden Typus auftretender Unterschied in der Wärme und im Wechsel der Gefühle: die hochbreite Art wird durch ein wärmeres, vielgestaltigeres Seelenleben verursacht, die hochschmale durch ein kühleres, mehr abgeklärtes und beständigeres.

In bildlicher Darstellung sehen wir die hochbreite Art des Typus 1 an den Grazien von *Raffael*, die hochschmale an der Venus von *Botticelli*, die hochbreite Art des Typus 3 am *Apollo von Pompeji*, die hochschmale am *Apollo von Rom*.

Die hochbreite Art des Typus 2 sehen wir an der weiblichen Figur von *Vischer*, die hochschmale an der *Lukretia von Cranach*.

Vielfach ist es nicht leicht, diesen Artenunterschied lediglich mit dem Auge und am ruhigen Körper festzustellen. Im Alltagsleben ergeben sich jedoch gegenüber dem lebenden Körper deutliche Hinweise aus dem Klang der Stimme und der Art und Weise des Sprechens (Melodisierung und Rhythmisierung der Rede).

b) Die *kleine und die große Art* kann mit jedem Typus und entweder der hochbreiten oder der hochschmalen Art verbunden sein. Der Vertreter der großen Art hat meist einen umfänglicheren Bau des Körpers als der Vertreter der kleinen Art. Jener hält ständig *die Magengrube* mit Umgebung *vorgewölbt*, dieser läßt sie eingesunken. Jener zeichnet sich im Alltagsleben durch die sogenannte große, also besonders volltönende Stimme und ein langsameres Zeitmaß der Rede aus, dieser durch eine schlankere Stimme mit größerer Beweglichkeit und rascherem Zeitmaß. Der seelische Urgrund ist dort eine von jeher beobachtete Gefühlsschwere, die auch als melancholisch oder pathetisch bezeichnet wurde, hier das Fehlen dieses schweren Einschlages.

Bildlich dargestellt finden wir die große Art in der Gestalt von *Nero*, dem *Gefesselten Sklaven Michelangelos*, dem Speerträger *Polyklets*, dem Adam und der Eva *Dürers*, der Andromeda *Rubens'*, der Venus *Tizians*.

c) Die *schlichte und die tiefe (ausgeprägte) Art.* Diese ist durch besondere Vertiefung des seelischen Fühlens verursacht. Wir finden sie im *Zeus der Etrusker* dargestellt. Hier tritt sie in Verbindung mit dem Typus 1 auf und zeigt sich in einer besonderen Einfurchung der Mittellinie des Leibes. Sie kann ebenso mit Typus 2 wie 3 beliebiger Art verbunden sein.

d) Die *dramatische Art* und die *lyrische Art* seien der Vollständigkeit halber noch erwähnt. Sie beziehen sich auf die *Rückenmuskeln* und werden uns bei den Sänger- und Rednertypen wie überhaupt bei den Stimmtypen beschäftigen. Bei dramatischer Art werden in Verbindung mit Handlungen gewisse Rückenmuskeln in besondere Tätigkeit versetzt. Wir sehen die äußeren Kennzeichen hierfür an Statuen, die Kämpfende darstellen.

Die Körpertypen im Leben

Die drei Haupttypen der Körpereinstellung können wir im täglichen Leben allüberall beobachten. Den Cäsarentypus der Körpereinstellung, den Typus 1, sehen wir an bekannten Persönlichkeiten wie *Caruso, Possart,* bei diesem mit der großen Art verbunden, an *Feinhals* (auch bei ihm mit der großen Art verbunden). Wir kennen ihn aus bildlichen Darstellungen bei *Napoleon I.* mit seinem gedrungenen Körperbau, bei Anton *Bruckner,* Franz *Schubert, Mozart.* Wir haben ihn an *Lenbach* gesehen und sehen ihn an *Stuck,* an *Frank Wedekind.*

Stets bildet dieser körperliche Typus einen Bestandteil der betreffenden Persönlichkeit, er ist für sie charakteristisch.

Doch ist es nicht etwa notwendig, daß besondere künstlerische Fähigkeiten mit dem Träger des einen oder anderen Typus verbunden sind: wir bemerken ihn auch, wenn solche völlig fehlen, also bei den alltäglichen Durchschnittspersönlichkeiten.

Den Typus 2 der Körpereinstellung erkennen wir an Ludwig *Wüllner,* am Altmeister *Menzel,* hier mit besonders kleinem Wuchs gepaart, und zumeist an allen Personen, die durch besondere Schlankheit auffallen. Wir sehen ihn an den bekannten Darstellungen Friedrichs des Großen, Bismarcks.

Doch sind oft die *Bau*merkmale eines fremden Typus mit der Körpereinstellung gepaart, so daß sich die genaue Bestimmung des Typus nur mit dem Auge nicht bewerkstelligen läßt. So hatte *Brahms* eine sehr gedrungene Gestalt, gehörte aber, wie wir auf Grund einer besonderen Untersuchungsmethode, die wir später kennenlernen werden, dem Typus 2 hochschmaler Art an.

Goethe, der sehr schlank gebaut war, hatte den Typus 1 hochschmaler Art, *Schiller* dagegen den Typus 2 großer Art, *Hebbel* desgleichen. *Beethoven* hatte den Körpertypus 2 großer Art (wenigstens für gewöhnlich): dementsprechend war er auch sehr umfänglich gebaut, wennschon nicht sehr groß.

So verwischen denn die im Weg der Vererbung erworbenen fremden Baumerkmale den reinen Typus der körperlichen Erscheinung, und allein die *Einstellung der Muskeln* bleibt als der körperliche Ausdruck des wirklich vorhandenen seelischen Typus bestehen.

Der Typus 3 der Körpereinstellung fällt uns meist besonders an der natürlichen Einschnürung der Taille und der Abwinkelung im Kreuz auf. Die gebogene Rückenlinie fällt uns besonders bei Franzosen und Französinnen auf, desgleichen die natürliche Taille. Der Körper des Typus 2 ist ja auch vielfach im allgemeinen schlank, hat aber nicht die scharfe Einschnürung wie der Körper des Typus 3. Vielmehr laufen bei ihm Rücken- und Seitenlinien des Körpers flach herunter. Die charakteristische „Tournure" des französischen Körpers ist durch jene scharfe Einschnürung mitbedingt. Wir sehen sie übrigens auch an vielen griechischen Statuen.

Wie es im deutschen Sprachgebiet neben dem herrschenden Körpertypus 2 auch den Typus 1 und 3 gibt, so natürlich ist es auch, daß griechische Künstler den Typus 1 der Körpergestalt darstellten, wenn sie zufällig ihm begegneten. So erkennen wir in der Gestalt der auf der Insel *Melos* gefundenen *Aphrodite*, der gemeinhin unter dem Namen Venus von Milo bekannten, den Körpertypus 1 in herrlicher Vollkommenheit.

So mag denn auch hier gleich betont werden, daß es in jedem Typus ideal schöne und weniger schöne Gestalten gibt.

Wille und Körpereinstellung

Bisher haben wir, ein jeder unter uns, den Körper ***unbewußt und ungewollt*** so eingestellt, wie es die seelische Erregung unter der Vermittlung der Nerven den Muskeln befahl. Andererseits kam es aber auch vor, daß wir, ebenfalls wieder unbewußt, diese Einstellung änderten. Das trat besonders ein, wenn jemand beim Singenlernen die Anweisung eines Lehrers befolgte, der z. B. vorschrieb, den Bauch fest herauszudrücken und recht tief zu atmen. Da konnte es dann vorkommen, daß der Angehörige des Typus 2 oder 3 seinen eigenen Einstellungstypus aufgab und zeitweise den Typus 1 einstellte, jedesmal dann, wenn er singen wollte.

Es konnte dabei aber auch passieren, daß er ein Zwitterding zwischen Typus 1 und 2 oder zwischen 1 und 3 sich angewöhnte.

Solche ***Zwittertypen*** können auch noch aus anderen Gründen vorkommen, und sie sind uns ein Beispiel für die Grenzen der Macht des Seelischen über das Körperliche. Es kann vorkommen, daß die seelische Erregung die Nerven nicht genügend erregen kann oder daß besondere Hemmungen in der Weiterleitung des Reizes bestehen. Wie diese Gründe auch seien: jedenfalls beobachten wir, daß es Personen mit dem Typus 2 gibt, die den Unterleib nicht einziehen, sondern schlaff vorquellen lassen. Sie haben dann nicht den Typus 1, da ja dieser den Unterleib ziemlich energisch und dauernd vorwölbt und nicht etwa bloß leicht und schlaff vorquellen läßt. Sie haben aber auch nicht den Typus 2, da sie den Muskelschub über den Hüften nach rückwärts fast ganz aufgeben und die ganze Gestalt schlaff halten. Ähnliches kann bei Typus 3 vorkommen, der den energischen Muskelschub nach abwärts aufgibt oder so abschwächt, daß das Typische sehr gemindert wird.

Die schlimmen Folgen dieser Zwittertypen bestehen meist in dem mehr oder minder deutlichen *Versagen der Stimme beim Sprechen und Singen* und in dem *Gefühl eines körperlichen Unbehagens*, über dessen Ursachen man aber sich bisher keinen Aufschluß geben konnte.

Die Gründe für das Auftreten der Zwittertypen können auch in körperlicher Ermüdung und mangelnder Willensstärke beruhen, sich trotz dieser Ermüdung stramm und aufrecht zu halten, sei es im Stehen oder auch im Sitzen. Namentlich im Sitzen besteht die Gefahr, daß man die *vollkommene* Einstellung des Typus aus Bequemlichkeit aufgibt, da die Beibehaltung der Einstellung eine Muskelleistung bedeutet.

Zu einem *vollkommenen Einstellungstypus* gehört es übrigens, daß die hochbreite oder die hochschmale Art immer mit der typischen zusammen eingestellt wird. Die Gründe dafür werden wir später kennenlernen. Tatsächlich stellt auch jeder unter uns, wenn er sprechen oder singen will, regelmäßig die hochbreite oder die hochschmale Art ein.

Über alle diese Einstellungen kann jetzt aber der bewußte Wille herrschen, nachdem wir sie durch die Rutzschen Entdeckungen erkannt haben.

Welchen praktischen Zweck mag das haben? Zunächst einmal bedeutet die bewußte und willkürliche Einstellung des *vollkommenen* Typus für alle diejenigen *eine Verschönerung der Gestalt,* die bisher sich schlaff, ausdruckslos und verschwommen gehalten haben. Sie *verhütet* die *Schwächung und Erschlaffung sowie Entartung der Muskeln,* sie *stützt die Atemtätigkeit,* die erst auf Grund der richtigen Einstellung richtig abläuft. Sie fördert die *Schönheit der Körperformen* und gibt der *Oberfläche des Körpers ein lebendes Relief.* Die Tätigkeit der betreffenden Leibesmuskeln verhütet die Verfettung, die den typischen Ausdruck überdeckt.

Nur einige Beispiele: Wir bewundern an vielen Darstellungen mit dem Typus 1 oder 3 die feine Durchbildung der einzelnen Muskeln, ihre deutliche Sichtbarkeit an der Oberfläche des Unterleibs. Man kann an der Hand von praktischen Versuchen (nach den später folgenden praktischen Anweisungen) selbst sich überzeugen, wie sich die lediglich auf den primitiven Typus 1 eingestellte Gestalt sofort gliedert, wenn man die hochschmale Art einstellt oder wie bei Typus 3 hochschmal die von den griechischen Statuen her so berühmten Muskelwülste unmittelbar über den Hüften auftreten. Bei Typus 2 hochbreit oder hochschmal

stellt sich die schöne Vorwölbung der Brust fast wie von selbst ein usw.

So bedeutet denn der bewußte Wille erst die Schöpfung der nach dem Körperbau erreichbaren höchsten körperlichen Schönheit und die Behütung vor ausdruckloser Schlaffheit.

Daß nun ein jeder unter uns seinen *eigenen* Einstellungstypus, wenn er es für die Wiedergabe von Wort- oder Tonfolgen anderer *braucht*, mit dem des betreffenden Verfassers *vertauschen* und sich dadurch *bisher unbekannte Ausdrucksmittel des Seelischen* auch im Stimmklang verschaffen kann, hat nichts Verwunderlicheres als die schon bisher bekannte Tatsache, daß man die Gesichtszüge für die Darstellung der Freude und Trauer usw. bewußt meisterte. Nur daß aber die neuen Ausdrucksmittel viel weitgreifender und bedeutungsvoller sind. Sie erfassen die ganze Gestalt des Menschen, nicht bloß seine Gesichtszüge.

II. DIE TYPEN DES SCHAFFENS

In allem, was Menschenhand gestaltet, treffen wir den Ausdruck des seelischen Typus, wie ihn der jeweilige Schöpfer hatte.

Es sind neben all der Vielgestaltigkeit, die der Ausdruck der übrigen Persönlichkeit mit sich bringt, stets verhältnismäßig einfache Tatsachen, Formen, Farben und Massenanordnungen, die der Ausdruck des *typischen* seelischen Fühlens mit sich bringt.

Die Werke der malenden wie der zeichnenden Kunst, Bildhauerwerke, Bauwerke wie Schöpfungen des Kunstgewerbes tragen die typischen Ausdrucksmerkmale ebenso in sich wie die alltägliche Handschrift, die Töne und Laute der Sprache und des Gesanges des einzelnen Menschen und die Sprach- und Tondichtungen. Zu allen Zeiten und bei allen Völkern war das so.

In Farbe und Stein, in Lauten und Tönen, in allem Sichtbaren und Hörbaren kehren die gleichen typischen Prinzipien wieder.

Typus 1 der Seele ordnet die Massen versammelt oder in die Breite an, Typus 2 und Typus 3 in die Höhe. Dieser Gegensatz zwischen *horizontaler* und *vertikaler Anordnung* wurde schon bisher bemerkt und für bestimmte Künstler hervorgehoben. So ist diese Anordnung in die Breite besonders unter Musikern für

Schubert und Anton *Bruckner* aufgefallen, während Beethoven und Wagner in die Höhe anordnen[1]. Der romanische Baustil schuf horizontal, während der gotische vertikal schuf. Die Renaissance schuf wie jener, das Barock wie dieser.

Doch sind damit die Merkmale nicht entfernt erschöpft: Typus 1, der in Italien heimische und herrschende, liebt die ***stark gerundete und weiche, biegsame Linienführung***, Typus 2, der in Deutschland mit vielen Ausnahmen herrschende, die ***leicht gerundete oder unter sanfter Verbindung gerade geführte Linie***, Typus 3 die ***gerade, in scharfen Ecken absetzende Linienführung***, eventuell die leicht gebogene Linie, die dann ***um so spitziger*** und ***gegensätzlicher*** sich absetzt.

Typus 1 zwingt Auge und Ohr zu *raschem Tempo*, wenn sie den wohlgerundeten Linien folgen sollen, Typus 2 läßt ihnen mit flacher Linienführung Zeit, Typus 3 zwingt sie zu plötzlichem Wechsel ohne allmählichen Übergang.

Melodisches Schwelgen, harmonische Ebenmäßigkeit kennzeichnen Typus 1, ***einfache, klare Gemessenheit und Zartheit*** den Typus 2, ***heftige Rhythmik und unregelmäßige Gestalt*** den Typus 3.

Vergleicht man die Typen miteinander, so fällt auf, daß der Typus 2, der deutsche, sich durch weniger hervorstechende Besonderheiten auszeichnet: er hat gegenüber der für sich einnehmenden Art des Typus 1 etwas Zartes, Unausgesprochenes, Abgeklärtes, das ihn vielfach dem Menschlich-Irdischen zu entrükken scheint, während der Typus 3 durch seine Heftigkeit und Gegensätzlichkeit oft eher abstößt oder erschüttert als mit Zuneigung erfüllt. Wenigstens gilt das immer für den Urteilenden dann, wenn er einen anderen Typus hat als den beurteilten. So fällt dem Angehörigen des Typus 2 die wohlgerundete Linienführung des Typus 1 als besonders von seiner flacheren Ausdrucksweise verschieden auf, während ihn die Heftigkeit des Typus 3 abschreckt oder sehr kraftvoll erscheint. Der Angehörige des Typus 1 dagegen vermißt bei Typus 2 die starke Rundung, die ihm selbstverständlich erscheint, und sieht in der Gemessenheit des Typus 2 womöglich eine Armut, ein Nicht-*mehr*-können. Gegen-

[1] Vgl. Herman *Nohl*, Typische Kunststile und die dortige Literatur.

über dem Typus 3 aber vermißt der Angehörige des Typus 1 die wohlige Rundung und die übersichtliche Ebenmäßigkeit, die ihm zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Der Angehörige des Typus 3 endlich findet den Typus 1 wohl sehr ebenmäßig, aber allzu schwelgerisch, zu „schön", zu üppig, während er Typus 2 langweilig, unausgesprochen, allzu gemessen und gleichmäßig einschätzt.

Man darf nicht vergessen, daß ein jeder von uns, da er selbst einen der drei Typen hat, sozusagen Partei ist. Wie weit dadurch unser Urteil in allen künstlerischen Dingen beeinflußt wird, werden wir noch sehen. Ist doch selbst unser Urteil über alle Mitmenschen, über alle Völker und Rassen, über Charaktere dadurch beeinflußt.

Die *Unterarten* bringen nun eine oft nicht leicht zu erkennende Vielgestaltigkeit und Kompliziertheit.

1. Die *warme Art*, die die hochbreite Körperart als Ausdruck hat, zeichnet sich innerhalb eines jeden Typus durch größeren Reichtum, lebhaftere Farben- und Formgebung aus, auch durch eine etwas größere Weichheit. So ist der Typus 1 warm im Ausdruck noch weicher und üppiger als der Typus 1 klar (der den Körpertypus 1 hochschmal bedingt). Die warme Art ist in jedem Typus sozusagen die romantischere Art, die klare, wie schon der Name sagt, die ausgeglichene, maßvollere.

2. Die seelische Art, die als körperlichen Ausdruck die *große Art* hat, neigt zu weit ausholender Linienführung, zu ausladenden Gebilden, zur Raumerweiterung, zur Unbändigkeit in der Massenanordnung. Stets wird sie aber durch die typischen Merkmale, mit denen sie verbunden auftritt, beeinflußt. Als Beispiele nennen wir *Michelangelo* für Typus 1 groß, *Dürer* für Typus 2 groß, *Rubens* für Typus 3 groß. Außerdem treten dazu die Merkmale der warmen oder der klaren Art: So hatte Michelangelo die klare, ebenso Dürer (dieser übrigens noch die ausgeprägte), Rubens die warme.

Den Seelentypus 1 klar und klein hatten *Schwind*, *Feuerbach*, ihn haben, wenn nicht immer, so doch in vielen Werken ausgedrückt *Stuck* und *Hildebrand*. Dagegen hatte die warme Art des Typus 1 *Lenbach*.

3. Die *tiefe* Art des Fühlens hatten *Leonardo da Vinci* und *Salvator Rosa* (Typus 1 klar ausgeprägt), *Raffael* (Typus 1 warm ausgeprägt).

Ludwig Richter hatte, wie für gewisse Werke festgestellt ist, die warme einfache Art des Typus 2, *Menzel* die klare ausgeprägte des Typus 2.

Dürer hatte den komplizierten Typus 2 klar groß ausgeprägt, wenn nicht in allen Werken, so doch in nicht wenigen. Für bestimmte *Briefe* von ihm ist er festgestellt. *Eberlein* hatte den Typus 2 klar groß, *Wilhelm und Hermann Kaulbach* den Typus 2 warm groß, eben diesen hat, nach Briefen wie bei jenen festgestellt, *Hans Thoma* und *Wilhelm Busch.*

Den Typus 3 klar hatte *Chodowiecki,* ihn haben *Liebermann* und *Klinger,* dieser verbunden mit der ausgeprägten Art. Typus 3 warm hatten *Rethel* und *Böcklin,* ferner *Rembrandt,* dieser verbunden mit der ausgeprägten Art.

Schon diese wenigen Beispiele lassen uns erkennen, was in den Geleitworten hervorgehoben wurde, daß nämlich die Herrschaft des Fühlens *durchaus nicht eine Alleinherrschaft* bedeutet. Neben dem reinen Fühlen herrscht die Verstandessphäre und außerdem der Inbegriff der Gesetze, die für die Materie gelten. Für die letzteren sei nur darauf verwiesen, daß eine Kohlezeichnung nicht so reiche Ausdrucksmerkmale bieten kann, wie ein farbiges Gemälde, daß der Künstler, der in sprödem Material zu schaffen gezwungen ist, nicht sein volles Können und damit den vollen Ausdruck seines typischen Fühlens entfalten kann.

Was aber die Verstandessphäre betrifft, so ist sehr oft bemerkbar, daß zunächst einmal *Erinnerungsbilder* den gestaltenden Künstler beeinflussen, gar nicht von bewußter Nachahmung zu sprechen. Unbewußt wird der Künstler oft in seinem Gestalten durch den Zeitgeist beeinflußt. Wenn dieser gerade Werke eines typisch *fremden* Meisters auf den Schild hebt, besteht die Gefahr einer Übernahme typisch fremder Ausdrucksmerkmale. Davon abgesehen, unterscheiden sich auch die *Meister des gleichen Typus* durch all das, was sich aus ihrer Verstandessphäre herschreibt:

Weltanschauungsprobleme, religiöse Anschauungen, künstlerische, technische spielen da eine große Rolle.

So werden typisch *gleiche* Meister durch den Niederschlag ihres gegensätzlichen Denkens im Kunstwerk oft weltenweit getrennt.

Dazu kommt all das Trennende, was neben dem typischen Fühlen *in der Gefühlswelt des Einzelnen an Höchstpersönlichem* webt und lebt. Zu diesem Höchstpersönlichen dürfen wir seine spezifische Lust- oder Unluststimmung rechnen, seine Neigung zu Humor, zu Satire, obwohl da auch vielfach das Geistige hereinspielt, das Verstandesmäßige. Zu dem höchstpersönlichen Fühlen gehört aber vor allem das *künstlerische Gestaltungsvermögen*, das unter all den typischen Ausdrucksformen und -merkmalen die künstlerische Auslese trifft und sie zu einer künstlerischen Einheit verschmilzt.

So tritt denn *das Typische der seelischen Erregung* eines schaffenden Künstlers *nur als Wesensmerkmal neben zahlreichen anderen Wesensmerkmalen auf*. Der Ausdruck des typischen Fühlens verbindet sich mit dem Ausdruck des anderen, *individuellen Fühlens*, mit der materiellen Offenbarung des künstlerischen Gestaltungsvermögens, mit dem Ausdruck oder Niederschlag der Verstandessphäre und den physischen Notwendigkeiten, die in der zu gestaltenden Materie ruhen, zu einer hochkomplizierten Einheit, einem *Inbegriff oder Komplex von Ausdrucksmerkmalen des Fühlens, des künstlerischen Gestaltens, des Verstandesmäßigen und der materiellen Gesetzmäßigkeit.*

Und dennoch ist der Ausdruck des typischen Fühlens etwas so Weitreichendes und Durchgreifendes, daß er mit anderen Merkmalen zusammen *das Wesen des originalen Künstlertypus* ausmacht. Wird er gemindert, etwa durch Nachahmung eines typisch fremden Meisters, so mindert sich auch die Originalität des Kunstwerkes und damit der Wert des Gesamtkunstwerkes. So haben wir hier einen Prüfstein für die Echtheit, die Originalität des Schaffens.

Was hier über die Typen des Schaffens im allgemeinen ausgeführt wird, soll in den folgenden Abschnitten in den Einzelheiten gezeigt und vertieft werden. Der Leser möge dabei ent-

schuldigen, wenn das Tatsachenmaterial, besonders auf dem Gebiet der bildenden Künste, nicht lückenlos vorgeführt, sondern nur durch einzelne Beispiele vertreten wird. Die Kriegsereignisse sind an der Forschung nicht spurlos vorübergegangen. Da sich die Ausführungen grundsätzlich auf das stützen, was mittels der Typenprobe im Einzelfall durch das praktische Experiment festgestellt wurde, der Verfasser aber während der Kriegsjahre fast immer im Feld abwesend war, wurde die Fortführung der Untersuchungen unterbrochen.

Dieser Grundsatz, nur das zu bringen und nur Schlüsse aus dem zu ziehen, was an *Tatsachen durch praktische Experimente* erhärtet ist, ist das A und O der ganzen Lehre.

Somit besteht von vornherein ein trennender Unterschied gegenüber jenen philosophischen Gedankengebäuden, die vom Standpunkt irgendeiner im freien Gedankenreich ausgesonnenen Weltanschauung aus sich diejenigen Tatsachen aussuchen, die gerade in das Gedankensystem hineinpassen. Darum möchte ich mich vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gegen das Bestreben wenden, von den Tatsachen der Rutzschen Typenlehre gerade nur einige bestimmte, die gerade passend erscheint, einer philosophischen oder auch einer naturwissenschaftlichen Spekulation zuliebe auszusuchen, die anderen aber zu ignorieren.

Ebenso muß ich mich dagegen wenden, wenn Leute, die gar nicht selbst singen, Typenbestimmungen für Gesangs- und Musikwerke unternehmen und dabei gleich mit dem Anspruch auftreten, daß sie neue Typen und Arten gefunden hätten. Wer da Neues finden will, muß erst einmal das schon Festgestellte praktisch beherrschen können. Man kann jeden Typus und jede Art — wie schon jede Muskelbewegung — mit mehr oder weniger Energie, umfänglicher oder nur angedeutet, übertrieben oder normal einstellen. Wenn beispielsweise ein sogenannter Motoriker sich eine Zeitlang damit begnügt, die Typeneinstellungen nur andeutungsweise vorzunehmen, eines Tages aber bei besonderer Impulsivität sie endlich einmal völlig und richtig annimmt, so kann er doch nicht schon gleich behaupten, er habe einen neuen Typus gefunden. Was mir bisher an solchen „neuen" Typen und Arten be-

kannt wurde, hat der exakten Nachprüfung nicht standhalten können.

Solche irrtümlich als neu angenommene Typen und Arten meinen vielleicht auch solche zu finden, die beim Lesen meiner Bücher die praktischen Anweisungen in allzu eingeschränktem Sinn auffassen: alle die Typeneinstellungen und Arteneinstellungen verändern ja nicht nur die angegebenen Körpergegenden, sondern wirken auf den Gesamtkörper. Doch würde es in der Praxis nur zur Verwirrung führen, wollte man alle diese Nebenwirkungen im einzelnen anführen und als willkürlich auszuführende vorschreiben. Die rechte Grenze zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig zu finden ist eben Sache der *praktischen Tradition*, die an meine Mutter, Frau *Klara Rutz*, die Mitarbeiterin von Joseph Rutz, dem Entdecker der Stimmtypen, geknüpft ist[1], andererseits durch noch so fleißiges Studieren von Büchern nicht ersetzt werden kann. Wenn Leute, die niemals unter der Kontrolle von Praktikern der Typenlehre gearbeitet, beispielsweise, den Typus 3 warm nur andeutungsweise annehmen (also ein Zwitterding zwischen Typus 2 und 3), ein anderes Mal den Typus 3 warm richtig ausführen, ihn dann aber als Typus 6 bezeichnen, so muß ich solche Neueinführungen als wissenschaftlich unhaltbar ablehnen.

Ebenso führt es zu ganz falschen Ergebnissen, wenn man bei den Sprechversuchen immer mit Flüsterstimme, mit Kopf- oder Halbstimme, also jedenfalls nicht mit voller Stimme arbeitet. Der Stimmtypus in Vollstimme ist das Normale. In Halb- und Kopfstimme, Flüsterstimme tritt er nur unvollkommen in Erscheinung. Ferner arbeiten gewisse Personen bald mit primitiven, bald mit vollkommenen Einstellungstypen. Wenn dann eine solche Versuchsperson einmal von dem zuerst immer angewandten primitiven Typus auf den vollkommenen unbewußt übergeht und sein Ohr einen anderen Klang feststellt, meint er eine neue Art gefunden zu haben.

Derartige Irrtümer gibt es in zahlloser Gestalt. Gefährlich sind dann besonders sogenannte Motoriker, die sich über die statt-

[1] Näheres über die Entwicklung der Entdeckungen siehe S. 34 ff., sowie *Rutz*, Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme S. 134 ff.

gefundenen körperlichen Vorgänge keine Rechenschaft geben können oder wollen und die Haupterrungenschaft der Rutzschen Typenlehre, alle die Einstellungsmöglichkeiten aus dem Reich des *Unterbewußten in das Reich des Bewußten und des Willens* gehoben zu haben, schnellfertig in den Wind schlagen. Wenn die motorische Umstellung nicht immer vom Bewußtsein dahin kontrolliert wird, ob sie eine totale, also nicht bloß eine teilweise Umstellung herbeigeführt hat, und ob die erreichte Einstellung eine vollkommene und nicht bloß eine primitive ist, ist der *motorisch unbewußt* erzielte Effekt praktisch und wissenschaftlich wertlos.

Diese Einschränkungen allgemeiner Art, die ich im Interesse der Wissenschaftlichkeit der neuen Lehre, insbesondere um sie vor dilettantischen Ausartungen zu behüten, machen muß, werden andererseits durch die äußerst dankenswerte Bereicherung der Beobachtungen und wissenschaftlichen Verarbeitung wettgemacht, die ich zahlreichen Wissenschaftlern und Künstlern verdanke. Ich nenne insbesondere die Namen *Sievers, Saran, Wundt, Krueger, Nohl, Borchers, Löbmann, Seydel, Peters.*

Gerade für die Typen des Schaffens verdanke ich zahlreiche wertvolle Hinweise und Beobachtungen der Arbeit von *Herman Nohl* („Typische Kunststile" 1914). Er tritt an das Problem von den philosophischen Typen der Weltanschauung im Sinn *Diltheys* heran und findet die Rutzschen Typen auch im Hinblick auf die von Dilthey auf philosophischem Weg erkannte „beschränkte Anzahl letzter Stellungen des Menschen zur Welt, die unaufhebbar nebeneinander stehen", begründet. Seine Forderung, die Körper- und Stimmtypen innerlich zu erklären und „die typischen Merkmale der Kunstwerke festzustellen und von innen her in ihrer geistigen Struktur und Bedeutung zu erfassen", findet meine volle Zustimmung. Ich darf dabei darauf hinweisen, was ich in meiner ersten Buchveröffentlichung (Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, 1908) ausgeführt habe: „Die allgemeinen Eigenschaften der Gemütsbewegungen, denen die Rumpfmuskeleinstellung und die Tongebung als Ausdrucksmittel zugehörig sind, bedingen eine Eigenart der Aneinanderreihung der Töne, die sich auf Rhythmus, Tempo, die Beziehungen der Töne zu-

einander, d. h. die Melodieform, die Tonlinie und die harmonische Vereinigung der Tonlinien beziehen . . . Den Werken des ersten (italienischen) und des zweiten (deutschen) Typus ist eine gewisse *Glätte des melodischen Flusses* gemeinsam, verbunden mit *gleichförmigen, fließenden Rhythmen*, übersichtlicher Gliederung und Neigung zu gemäßigter Lautheit (Stärke). Der dritte Typus dagegen, in seiner reinsten Form, zeichnet sich durch die *Gebrochenheit der Tonlinien* aus, durch übermäßige und andererseits wieder verminderte, kleinste Tonschritte und ungleichförmige Rhythmen (Fünfer-, Elfer-, Siebenerrhythmen), weniger ausgeprägte Gliederung (unendliche Melodie), Neigung zu größerer Stärke (Lautheit). Die Werke des zweiten und des dritten Typus haben gegenüber dem ersten Typus das langsamere *Tempo* gemeinsam, während der erste Typus sich durch die Neigung zu raschem Tempo auszeichnet" (S. 91, 92). Weiterhin führe ich über den Gegensatz zwischen warmer und klarer (kalter) Art aus: „Drückt ein Werk warme Gemütsbewegungen aus, so wird die tiefere Lage der in Betracht kommenden Skala vor der höheren und höchsten bevorzugt. Der Gemütsstil der kalten Gemütsbewegungen bevorzugt hingegen die höhere und höchste Lage (Gravitation des Ausdrucks, Gravitation im psychologischen Sinn). ‚Bevorzugt', d. h. natürlich gebraucht der Tondichter die ganze Skala der Töne als Ausdrucksmittel, er verlegt Akzente beim warmen Gemütsstil auch nach der Höhe, beim kalten auch nach der Tiefe, aber *regelmäßig* verlegt er sie dort nach der Tiefe, hier nach der Höhe . . . In Zusammenhang damit steht, daß die bei kalter Tongebung in der höheren Lage, bei der warmen in der tieferen Lage *runde* Form der Tongebung fähiger als die breite Form ist, sich in jeder Beziehung steigern zu lassen, Träger des Akzents, der Betonung zu sein" (S. 95). Sodann führe ich als Beispiele für die Bevorzugung der höheren Lage die wegen ihrer exorbitant höchsten Töne bekannten Werke von *Beethoven* an: Hohe Messe (Typus 2 klar ausgeprägt), 9. Symphonie (Typus 2 klar groß), Fidelio (Typus 2 klar ausgeprägt, dramatisch und lyrisch) an, denen aber jene Werke von Beethoven gegenüberzustellen wären, die in der warmen Art des Typus 2 geschaffen sind. Für Richard *Wagner*

verweise ich (S. 96) auf seine Werke, die im Typus 3 warmer Art geschaffen sind, wie Tristan und Isolde, Tannhäuser (Typus 3 warm groß ausgeprägt, lyrisch und dramatisch), Fliegender Holländer (Typus 3 warm ausgeprägt klein, dramatisch und lyrisch), gegenüber seinen Werken der klaren (kalten) Art: Lohengrin, Der Ring der Nibelungen, Parsifal (Typus 3 klar groß, dramatisch und lyrisch, ausgeprägt), Meistersinger (Typus 3 klar klein ausgeprägt, dramatisch und lyrisch).

Ich behandle dann noch die große Art, die die schwer beweglichen Gefühle ausdrückt (S. 96), und den Einfluß dieser auf die Gestaltung des Schaffens in Musik.

Nohl seinerseits kommt zu dem Ergebnis, daß der Rhythmus bei Typus 1 und 2 „fortläuft", während er im Typus 3 „stehe", sich in sich selbst bewege. Demgegenüber finde ich in den Tatsachen für Typus 3 eine ruckweise Fortbewegung mit Perioden des Nachlassens, die sich scharf gegensätzlich folgen. Bei Typus 1 herrscht Wandelbarkeit, bei Typus 2 Beständigkeit, bei Typus 3 ruckweises Streben, was sich mit *Nohls* Hingebung des Typus 1 an die Fülle der Gestalten im Sinn einer leichten Reagibilität, mit der fortschreitenden Entwicklung des Typus 2 und dem wühlenden Ringen und der Dissonanzfreudigkeit des Typus 3 wohl deckt.

Dagegen kann ich Nohl nicht so weit folgen, daß Typus 2 als solcher der Typus des Kämpfens und Ringens im Sinne Beethovens sei: Kampfnaturen als Individualitäten können mit jedem seelischen Typus verbunden sein, wie Friedensnaturen. Ich nenne etwa Anton *Bruckner* für den reinen Typus 1 (Typus 1 warm), der das typisch Feurige, Schwärmerische und Weiche mit selbstquälerischem Ringen verband. Der individuelle Gegensatz zu ihm ist *Haydn* (auch Typus 1 warm) mit seiner friedlichen Auffassung aller Dinge bei allem typischen „Feuer", das er vor allem für einen Komponisten als erste Schaffensbedingung verlangte. Ferner mag auch bedacht werden, daß den Werken Beethovens, die sein Ringen bekunden, wieder jene anderen gegenüber stehen, die seligsten Frieden atmen. Ich verweise da auf Hugo Wolf, der über Beethoven äußert: „Nach der berauschenden Nar-

kose Wagnerscher Kunst dünkt mich Beethovensche Musik wie Himmelsäther und Waldesluft. Jene benimmt mir den Atem und schmettert mich zu Boden, diese aber erweitert die Lungen und befreit den Geist und macht einen förmlich zum guten Menschen, wie die Wagnersche Kunst in ihrer Überfülle einen zum Wurm degradiert . . ." Hugo Wolf hatte, nebenbei bemerkt, den gleichen Typus wie Beethoven, wennschon dieser in der Artenverbindung komplizierter war und in den Arten wechselte, während für Wolf bisher nur die einfache warme Art des Typus 2 festgestellt wurde.

Wir können auch genug Schaffende des Typus 2 ohne das individuelle Ringen finden, wie etwa *Flotow, Lortzing,* wohl auch *Schumann, Weber.* Auch für *Brahms,* den spezifischen Vertreter des reinsten Typus 2, wird man wohl nicht das Ringen im Beethovenschen Sinn behaupten wollen.

Wenn schon ein Typus den Eindruck des Ringens hervorrufen könnte, so ist es der Typus 3: seine heftige ruckweise Rhythmik, sein Wühlen, seine Freude an Akzenten, sein gegensätzliches Ermatten und Nachlassen könnte ganz anders als bei dem Typus 2 dazu verführen, ihn als Typus des regellosen Ringens aufzufassen. Wir brauchen aber nur auch an Meister des Typus 3 wie Mendelssohn-Bartholdy zu denken, der doch sicherlich kein „Ringender" war.

Immer wieder muß ich da vor der großen Gefahr warnen, daß man um eines philosophischen Gedankengebäudes, um eines bisher geglaubten ästhetischen Dogmas willen, den Tatsachen Gewalt antut. Ich selbst bin im Bann eines überlieferten Dogmas dieser Gefahr einmal zum Opfer gefallen: der Satz von der Naivität und der lyrischen Natur Goetheschen Schaffens übte eine derart suggestive Macht, daß ich die in Faust und anderen einzelnen Bühnenwerken angewendete dramatische Art und die mit der Naivität in Widerspruch stehende sentimentalische große Art nicht wahrnahm. Bei der Wiedergabe auf Grund des eingestellten Typus 1 klein klar lyrisch kam ich alsbald unbewußt, je nach dem in die dramatische oder in die große Art, ungewollt (also motorisch) hinein, und war aber nachträglich der Meinung, daß ich „natürlich" die lyrische und naive Art Goethes angewen-

det hätte. In Wirklichkeit verwendet Goethe, wie ich inzwischen festgestellt habe, neben der einfachen kleinen Art auch die große klare Art sowie die dramatische.

Die gedanklichen Begriffe des Sentimentalen und Naiven, des Pantheismus oder sonst einer spekulativ-philosophischen Theorie dürfen uns nie veranlassen, mit vorgefaßten Meinungen an zu bestimmende Werke heranzutreten. Die um des gedanklichen Systems willen von Nohl dem Typus 3 zugewiesenen *Reger* und *Bruckner* sind ja in Wirklichkeit Angehörige anderer Typen: Reger Typus 2 (klar klein bisher allein ermittelt), *Bruckner* Typus 1 (warm klein). Wenn beide wie Bach sich des Kunstmittels des *Orgelpunktes* bedienen, so darf das doch nicht dazu verführen, sie dem gleichen seelischen Typus wie Bach zuzuweisen. Denn jedes Kunstmittel ist nachahmbar, jede Kunstform. Jeder Tondichter kann Symphonien, Ouvertüren, Musikdramen, Spielopern, jeder Dichter im künstlerischen Sinn lyrische Gedichte oder künstlerisch dramatische verfassen: aber welchen seelischen Ausdruck er unbewußt beim Schaffen aus dem Born seines Unterbewußtseins heraus diesen Werken einprägt, das ist eine ganz andere Sache, ein Ding ganz für sich. *Hier äußert sich der seelische Urquell,* gegenüber dem jene künstlerischen Formen, die ja seit Jahrtausenden lehr- und schulmäßig, also rein gedankenmäßig, als etwas Technisches, überliefert und nachgeahmt wurden, etwas Äußerliches, um nicht zu sagen Mechanisches und Zufälliges darstellen. Diese Formen werden an den Schaffenden von außen herangebracht, während der seelische Ausdruck, die Ausdruckstätigkeit aus seinem innersten Seelischen heraus sich jener Formen bemächtigt und sie mit seelischem Leben füllt. Ich erinnere an Beethovens Worte: „Denkt er denn, daß ich auf eine elende Geige Rücksicht nehmen kann, wenn der Geist zu mir spricht und es mir aufschreibt?" und an Wagners Worte, als er am Parsifal arbeitete, er beschäftige sich nur dann damit, wenn es mit aller Gewalt über ihn komme.

Der seelische Ausdruck in seiner typischen und artlichen Gestaltung bemächtigt sich alles sinnlich Wahrnehmbaren und prägt ihm seine Zeichen ein. Der Typus der seelischen Bewegung (Hob-

bes!) teilt sich allem mit, was der Träger dieser seelischen Bewegung sinnlich wahrnehmbar schafft. Was kümmert die seelische Urkraft, die da gestaltet, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft! Sie wirkt und gestaltet, weil sie den Drang dazu in sich selbst trägt. Bis das bewußt denkende Ich erst die Eigenart des Geschaffenen erkennt, ist der Schöpfungsakt längst vorüber. Das denkende Ich muß die unbewußt, typisch eigenartig von der unbewußten Sphäre des Ichs gestalteten seelischen Bewegungen als solche hinnehmen. Jene den Typus bestimmende „Schaltstelle des Ichs" liegt in der unbewußten Sphäre des persönlichen Ichs. *Daraus folgt auch die Unsinnigkeit jener Meinung, die sicherlich aber nicht von Nohl vertreten wird, man könne in einem anderen Typus seelisch schaffen, wenn man sich körperlich auf einen anderen Typus einstelle.* Man hat die Gesetzmäßigkeit der Ausdruckstätigkeit derart mißverstanden, daß man sagte: wenn einer den Typus 3 seelisch und körperlich hat, so braucht er nur seinen Leib im Sinn von Typus 1 einstellen, dann kann er auch seelisch im Sinn von Typus 1 gestalten. Wir brauchen das nur praktisch zu probieren, um sofort die bare Unmöglichkeit zu erfahren. Wer den seelischen Typus 3 hat und einen Brief, einen Aufsatz usw. verfaßt, ein Lied usw. komponiert, dichtet, wird immer im Typus 3 gestalten, auch wenn er dabei *körperlich* den Typus 2 oder 1 annimmt. Denn nicht die Ausdruckstätigkeit verursacht den seelischen Bewegungsvorgang in seiner typischen Eigenart, sondern der seelische Vorgang die Ausdruckstätigkeit.

Zu den tatsächlichen Berichtigungen für Nohls Ausführungen gehört auch, daß *Hugo Wolf* nicht Typus 3, sondern Typus 2 (warm) hat, *Novalis* nicht Typus 3, sondern 2 warm ausgeprägt (die ausgeprägte Art bringt einen Einschlag im Sinn des Typus 3), *Hoffmannsthal* nicht Typus 3, sondern 2 warm (in Bühnenwerken dramatisch), *Michelangelo* nicht Typus 2, sondern 1 klar groß. Das Verlegen der Melodiestimme nach unten, das *Nohl* für *Bach* (Typus 3), *Bruckner* (Typus 1) hervorhebt, hat seinen Grund *in der warmen Art* der beiden innerhalb ihres verschiedenen Typus. Die gleiche Melodiegestaltung kann für Wagner nur für seine Werke der warmen Art behauptet werden. Irrig aber ist, diese

Verlegung nur für Typus 3 behaupten zu wollen. Sie kehrt innerhalb eines jeden Typus für die warme Art wieder, die, wenn man so sagen will, die gefühlvollere Spielart ist.

Durchaus richtig betont Nohl den großen Unterschied zwischen *Raffael* und *Michelangelo:* jener hatte den reinen Urtypus 1, also warme Art (verbunden mit der ausgeprägten, besonders tiefen Art), dieser den Typus 1 mit dem als germanisch oder deutsch bezeichenbaren Einschlag der klaren und der großen Art.

Nohl, der nur die Typen allein, ohne die Unterarten behandelt und behandeln will, war eben da auch vor eine sehr schwere Aufgabe gestellt: Innerhalb eines jeden Typus bringen die Unterarten so gewaltige Unterschiede, daß sie selbst wie neue Typen anmuten, was ja vielleicht auch *Sievers* zur Einführung neuer Typen, von anderen Gründen abgesehen, veranlaßt hat. Der typischste Typus 1, wenn man so sagen will, ist eben nur Typus 1 warm, also der heißeste und weichste. Der reine oder Urtypus 2 ist der Typus 2 klar groß, also der langsamste, kühlste und weichste. Der Urtypus 3 ist der Typus 3 klar ausgeprägt, also der heftigst-leidenschaftliche, gepaart mit sachlicher Kühle. Die dramatische Art, der zum Handeln mit Notwendigkeit führende seelische Bewegungsvorgang, ist bei allen diesen drei Urtypen heimisch, also intertypal oder international (Affekthandlung).

Alle die anderen Arten und die Artenverbindungen entstanden dann erst durch geschlechtliche Verbindung der verschiedenen Urtypen und Vererbung eines seelischen Einschlages im Sinn des einen Typus, während der andere herrschend blieb. Michelangelos Typus 1 groß klar entstand also aus Verbindung von Typus 1 warm mit Typus 2 klar groß, wobei Typus 1 herrschend blieb, aber Typus 2 den Einschlag der großen und der klaren Art abgab. Raffael war der Nachkomme des Typus 1 warm und des Typus 3.

Bach (Typus 3 warm) war der Nachkomme des Typus 1 und des Typus 3, ebenso *Liszt, Berlioz. Händel* war der Nachkomme der Typen 1, 2 und 3, wobei als Gesamtergebnis herauskam: Typus 1 groß ausgeprägt, zwischen warm und klar wechselnd. *Richard Wagner* (Typus 3 ausgeprägt, zwischen groß und klein, warm und klar wechselnd) war der Nachkomme von allen drei

Typen, wobei dann Typus 3 herrschend blieb, Typus 1 sich durch die häufig auftretende warme, Typus 2 durch die große Art geltend machte. *Beethovens* Gesamttypus geht ebenso auf alle drei Typen zurück. Er hatte innerhalb des Typus 2 bald die einfache warme oder klare Art, bald die große, bald die tiefe Art. *Goethe* geht auf Typus 1 und 2 zurück: er hatte innerhalb seines Typus 1 bald die kleine, bald die große Art. Die warme Art habe ich übrigens noch nicht bei ihm gefunden, doch ist sie unter seinen zahllosen Werken ja vielleicht antreffbar. Typus 3 klar ausgeprägt (*Klinger*) geht auf Typus 2 und 3 zurück.

Im Ergebnis ist es heute so, daß alle *Arten* sozusagen international oder intertypisch sind: man trifft in jedem Volk alle Arten an und jeder einzelne kann in den Arten wechseln. Dagegen der Typus bleibt als unterscheidendes Merkmal und als Stempel des *herrschend* gebliebenen Typus des oder der betreffenden Vorahnen. Kein Schaffender verläßt seinen Typus, außer er ahmt fremde Typen nach, benützt fremde Typen, wie z. B. *Bach*, wenn er geistliche Volkslieder (Choräle) des Typus 2 in der Matthäuspassion einfügt, Liszt, wenn er in der Dantesymphonie die Melodie des Magnificat (Typus 1 klein) verwendet.

Wenn ich zusammenfassend meinen Standpunkt zu *Nohls* außerordentlich verdienstlicher und anregender Arbeit hervorheben darf, so ist es der, daß ich in den Hauptrichtlinien mit ihm einig gehe, jedoch eine Trennung der Gedankenwelt des Schaffenden, insoweit sie auf das Kunstwerk einwirkt, von seiner unbewußt wirkenden Gefühlswelt für notwendig halte. Jene unterliegt anderen Gesetzen als diese. Für diese gilt die Vorausbestimmung durch den Typus, jene ist *ihrem geistigen Inhalt nach* vom Typus unabhängig, international, wenn schon auch die sinnlich wahrnehmbare Formulierung der Gedanken durch den seelischen Typus bestimmt wird, und die Denkmethode, also das Denkverfahren, dem typischen Einfluß unterliegt.

Eduard Sievers, der seit langem in außerordentlich dankenswerter Weise wie *Franz Saran* für die Rutzschen Beobachtungen eingetreten ist, hat über sie und seine eigenen Beobachtungen so ausführlich berichtet, daß es hier nicht möglich ist, sie eingehend

zu behandeln. Bedauerlicherweise zeigt sich, daß seine Benennung für die einzelnen tatsächlichen Vorgänge nicht mit der in den Rutzschen Veröffentlichungen gebrauchten übereinstimmt. Es scheint mir, daß die Divergenz schon daher rührt, daß wir niemals systematisch in mündlicher Aussprache und Zusammenarbeit festgestellt haben, ob seine körperlichen Einstellungen sich mit den von mir gemeinten genau decken. So unterscheidet er denn jetzt sechs Typen, während ich für die von ihm da angeführten Beispiele nur bestimmte Unterarten der drei Typen erkenne. Beispielsweise führt er für sich an, daß er bald im Typus 2 warm, bald 4 klar, bald 6 warm schreibe, während nach der Rutzschen Benennung 2 warm einfach, 2 klar groß, 2 warm ausgeprägt feststellbar ist (Metrische Studien, 1918, S. 52).

Wie dem auch sein mag, die Hauptsache ist, daß die neu aufgedeckten Probleme überhaupt vom einen oder anderen Standpunkt, sei es dem des Sprachwissenschaftlers oder Psychologen, sei es dem des praktischen Sängers oder Redners aus behandelt und aufgeklärt werden. Die reine Praxis wird dabei andere Methoden verfolgen als die schulmäßige Wissenschaft des einen oder anderen Faches: das Ziel aber wird das gleiche sein: Aufklärung der Rätsel unserer eigenen menschlichen Natur.

(Literatur hierzu weiterhin: *Sievers*, Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, 1901; *Saran*, Deutsche Verslehre; *Krueger*, Mitbewegungen beim Sprechen und Singen; *Saran*, Melodik und Rhythmik der Zueignung Goethes; *Sievers*, Neues zu den Rutzschen Reaktionen.)

Bauwerke

Bauwerke können reiner Zweckmäßigkeit und dem praktischen Vorteil allein ihre Gestaltung und Formgebung verdanken. Spitze Giebel und steile Dächer können nur der Absicht ihre Entstehung verdanken, den Wasserablauf zu beschleunigen. Das an der Baustelle vorhandene Material kann die Eigenart des Baues beeinflussen.

So können reine Technik und die gegebenen Materialverhältnisse allein bestimmend auf den Bau einwirken. Auch da werden

sich oft charakteristische Formen ergeben. So weisen schon die primitiven Wohnstellen wilder Völker charakteristische Formen auf, ohne daß in diesen ein Ausdruck des Fühlens liegen würde. Es weist ja auch die von Menschen unberührte Natur charakteristische Formen auf.

Reinen Zweckmäßigkeitsbauten stehen andere gegenüber, die unter dem Einfluß des Gefühlslebens gestaltet wurden. Dies war meist der Fall, wenn man ein Gebäude im Dienste höherer Zwecke bauen, wenn man künstlerisch bauen wollte.

Der Künstler, der den Plan für ein religiösem Dienste gewidmetes Gebäude schuf, legte neben dem Niederschlag seines Geisteslebens auch den *Gefühlsausdruck* mit hinein. Stets waren auch solche Gebäude, abgesehen von der Abhängigkeit vom Material, dem lenkenden Verstande, der Nachahmung, besonderen vernunftgeborenen Absichten unterworfen und das Fühlen mochte oft nur bei ganz besonders reichen Künstlernaturen rein und echt zur Geltung kommen. Bei den nachstehenden Bestimmungen des Typus muß deshalb mit großer Vorsicht zu Werke gegangen werden, vieles erscheint mir noch fraglich und als vorläufiges Ergebnis.

Der Ausdruck des Typus 1 tritt uns in den *Bauten des romanischen Stiles entgegen,* mit seinen typischen Merkmalen: *der starken Rundung, der übersichtlichen Gliederung und der Massenanordnung in die Breite.* Er tritt uns ferner in den Werken der *italienischen Renaissance* entgegen. Erkennen wir dort wie in der *Basilika zu Ravenna* meist den Ausdruck der mit flacheren Linien und großer Einfachheit sich paarenden klaren Art, so tritt in den Werken der italienischen Renaissance die *Komplizierung mit der ausgeprägten Art* ein, die einen leidenschaftlichen, kräftigen Einschlag im Sinn des Typus 3 bringt (Bibliothek in Venedig).

Die *Kuppel* stellt in ihrer raumausweitenden Form den Ausdruck der *großen* Art dar.

Die raumweitenden Nischen und Auswölbungen des *Pantheon* und der *Sophienkirche* drücken ebenso die *große* Art aus. Doch weisen beide im übrigen Ausdruck wesentliche Verschiedenheiten auf: das Pantheon hat den komplizierten Typus 1 klar groß aus-

geprägt, die Sophienkirche den Typus 1 warm groß. Dort gewahren wir die allgemeine runde Gestaltung und Massenanordnung ins Runde. Inmitten dieser allgemeinen Anordnung aber treten viele flache und gerade Linien mit übersichtlicher Gliederung auf. Alles ist erfüllt von dem Bestreben der Ordnung und der Raumerweiterung. Hierein mischt sich als Einschlag etwas Spitzes, Klein-Eckiges. Dies letztere ist der Ausdruck des tiefen Fühlens, der ausgeprägten Art. Die *Sophienkirche* dagegen bringt die gleiche Gesamtanlage, auch die Raumweitung. Jedoch herrschen die stark gebogenen Linien mit solcher erdrückenden Fülle, ein solcher Reichtum von Rundung um Rundung tut sich auf, daß alles in ihm aufgeht: höchste Weichheit und Rundung können scheinbar nicht übertroffen werden.

Den schärfsten Gegensatz hierzu bieten die Bauwerke des Typus 3. In ihnen herrscht die gerade Linie zusammen mit scharfen Übergängen und Ecken. Den Ausdruck des Typus 3 klar dürfen wir z. B. in dem *Poseidontempel* erblicken.

Das *ägyptische Bauwesen* ist typisch gleich, doch herrscht augenscheinlich die große Art vor, wie z. B. im *Tempel zu Karnak.*

Im übrigen bestehen viele *individuelle Verschiedenheiten* zwischen den Werken der griechischen und der ägyptischen Baukunst, wie sie auch *wieder zwischen den Werken eines und desselben Typus und derselben Art bestehen.* Solche individuelle Besonderheiten sind Verschiedenheiten in den Verzierungen, in den Säulen, in der Dachgestaltung.

Allerdings ist der Übergang von der jonischen Art zur korinthischen gleichlaufend mit dem Vorherrschen der warmen Art des Typus 3 gegenüber der klaren Art in der älteren griechischen Kunst, wie er auch in der Literatur von einem nur allgemein bestimmbaren Zeitpunkt ab auftritt. Es schlägt dann immer mehr jene etwas weichere und im Ausdruck reichere Art durch, die wir auch in der kretischen Kunst bemerken (die Körperdarstellungen der kretischen Kunst betonen besonders die Einschnürung der Taille, jenes Merkmal des Typus 3 hochbreiter Art).

An den Bauwerken der Ägypter wie der Griechen hat man den *starken Rhythmus der Form* von jeher betont, jedoch *biegsame*

Weichheit vermißt. Ganz richtig: es ist eben der typische Ausdruck des heftigen Gefühlstypus 3 nur dann echt und unverfälscht vorhanden, wenn auf die Biegsamkeit und die starke Rundung des Typus 1 verzichtet wird, was der originelle Künstler (im Bann seines unbewußten Fühlens) ohne weiteres tut, wenn nicht aus der Verstandessphäre Hemmungen eintreten.

Solche Hemmungen stellen sich um so reicher ein, je mehr der Künstler die Werke typisch verschieden fühlender Künstler und Völker kennenlernt. Dann steigert sich für ihn die Gefahr der Nachahmung oder die Absicht, irgendwelchen Zeitströmungen, Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen.

Was in der Kunst der Griechen so deutlich auftritt: der Ausdruck des heftig-kühlen Fühlens durch die gerade Linie und die eckige Brechung derselben, das treffen wir, allerdings durch die warme Art gemildert, in der französischen Gotik wieder an: so in Notre-Dame zu Paris.

Der gotische Stil ist in einem Land des Typus 3, in Frankreich, entstanden, so, wie der griechische in einem Land des Typus 3. Typisch gleiches Fühlen hat da typisch gleichen Ausdruck gefunden, zu dem der Ausdruck des übrigen, individuellen Fühlens, der Einfluß der höchstpersönlichen künstlerischen Gestaltung und der Niederschlag des Geistigen sowie die Notwendigkeiten, die durch die Materie gegeben sind, treten.

Die religiöse und philosophische Anschauung des Griechen kannte nicht den von hohem Glockenturm die Gläubigen zusammenrufenden Glockenklang. Die Einführung des *Turmes* aus praktischen Gründen gab dem in die Höhe gestaltenden Ausdrucksprinzip des Typus 3 in der Gotik erwünschte Gelegenheit, in hochragenden Türmen und Dächern sich auszuleben.

Das Emporstreben des Typus 3 in eckigen, ruckweisen Anläufen wird schon durch die griechische und ägyptische Kunst, noch mehr aber durch die Gotik uns gezeigt. Die verwirrende Folge der Säulen, die ernste Herbheit der griechischen Bauten, gesteigert durch eine gegensätzliche bunte Färbung, die uns allerdings nur mehr nach Berichten bekannt ist, sehen wir bei den gotischen Bauten noch übertroffen. Das angeblich *„Unübersichtliche" des*

gotischen Stiles, das Spitzige und Zackige sind typisch für den Ausdruck des heftigen Gefühlstypus besonders der warmen Art, die scheinbar regellose *„Auflösung" des gotischen Baues* folgt eben den besonderen Gesetzen dieses Gefühlsausdruckes.

Hierbei ergeben sich überraschende Parallelen mit der Kunst der Hauptvertreter des seelischen Typus 3 in der Musik: *Richard Wagner, Franz Liszt, Berlioz.*

Auch ihren Werken hat man Unübersichtlichkeit und Verworrenheit nachgesagt, die *Chromatik ihrer Tonlinien* erinnert an die zackigen Linien der Gotik, ihre *scharfe Rhythmik* an die betonte Rhythmik im griechischen und gotischen Bau, der *„Mangel an Melodie"* an den Mangel stark gerundeter Biegung in der griechischen Baukunst wie in der Gotik. Hat man doch von der Melodie-, ja Musiklosigkeit der Musikwerke jener Meister so gesprochen wie von der Auflösung des gotischen Baues, von der „Ausdruckslosigkeit" des griechischen Tempels und seiner „Kälte" und „Härte".

In Wirklichkeit hat eben der Seelentypus 3, das heftig-kühle Fühlen, auch mit dem Einschlag der warmen Art, eine andere Ausdruckssprache wie das weich-heiße Fühlen des Typus 1, der in starker Rundung, in weichen Linien, in Biegsamkeit schwelgt.

Das *Barock* bringt die Ausdrucksformen des Typus 3 meist mit der *warmen* Art und der *großen* verbunden. Dies erkennen wir an den geraden, kantigen Linien der *Theatinerkirche* zu München, ihrem energischen Aufwärtsstreben, verbunden mit einzelnen Bögen und Kuppeln. Das Raumweitende der großen Art sehen wir besonders im Innern der Kirche.

Der Meister des Barock, *Rubens*, hatte, wie auch auf Grund von Briefen festgestellt ist, den Typus 3 warm groß in seinem Fühlen.

Sind so die Hauptmerkmale des Typus 1 stark gerundete Biegung, schmiegsame, weiche Übergänge, übersichtliche Gliederung besonders bei der klaren Art, ausladende Formen, Kuppeln bei Verbindung mit großer Art, so kennzeichnet sich Typus 3 durch Überwiegen der geraden Linien, eckige, plötzliche Übergänge, Betonung der Senkrechten, größere Übersichtlichkeit bei der klaren

Art, Verbindung mit ausladenden und massigen Formen, krönenden Kuppeln und Bögen bei großer Art. Die damit eindringende Weichheit ist allgemein mit dem Ausdruck der großen Art verbunden.

Der Ausdruck des Typus 2 war von jeher den Gefahren der Einwirkung durch die beiden anderen Typen ausgesetzt: die Vorbilder der griechischen, italienischen und französischen Kunst sind *der Ausdrucksechtheit der deutschen Kunst zum Fluch* geworden, ganz besonders auch die zwangsweise Eintrichterung der fremden Ausdrucksformen im Wege der *Erziehung*.

So wurde der Ausdruck des typisch weichen und kühlen Fühlens verkümmert. Vielfach wurde von deutschen Künstlern der typisch fremde Stil einfach übernommen, glatt nachgeahmt: so wurde allenthalben der romanische Stil in deutschen Landen eingeführt. Nur wurden noch einige Änderungen beigefügt, in denen man den Ausdruck des Typus 2, der zur stetigen, biegsamen, nicht etwa ruckweisen Schlankheit strebt, erblicken kann. Dies können wir aus den Türmen der *Godehardskirche in Hildesheim* herausfühlen.

Doch ist die übrige Gliederung dieser Kirche in die Breite dem reinen Typus 2 fremd.

Die Nachahmung des gotischen Stiles in deutschen Landen (und ebenso in England als einem Land des Typus 2), brachte die dem weichen Fühlen des Typus 2 fremde *Schroffheit*, die der Seelentypus 3 sein eigen nennt. Alle die Besonderheiten des gotischen Stiles, die für dies heftige Fühlen typisch sind, waren dem Typus 2 fremd. Anklänge fand er in den geraden oder nur wenig gerundeten Linien des gotischen Stiles, wie auch in der Übersichtlichkeit der klaren Art des Typus 1 im romanischen Stil.

Auch die *italienische Renaissance*, die das Fühlen des Typus 1 ausdrückt, war dem Typus 2 fremd.

Oft trat die schmerzliche und kampfvolle Auseinandersetzung mit dem typisch fremden Fühlen für die Künstler des Typus 2 auf, wenn sie an ihrer Art *gegen Mode und Zeitgeist* festhalten wollten, an den so interessanten Studienobjekten des Auslandes aber nicht vorübergehen konnten, ohne sie zu beachten.

Wir wissen von diesem Kampf auch bei *Dürer*. Zu einer besonderen Form der Auseinandersetzung mit dem Ausdruck des fremden Fühlens kamen die Meister des Typus 2 dann, wenn sie zwar die typisch fremde Form im Prinzip nachahmten, sie aber in wichtigen Merkmalen des Ausdrucks *abänderten*. So sehen wir an dem *Gewandhaus in Braunschweig die runden Renaissancebögen verflacht*, die flachen und die geraden Linien herrschen, die Gestaltung strebt in die Höhe anstatt in die Breite. An einem *gotischen Werk*, dem *Rathaus zu Saalfeld*, sind die gotischen Spitzen *vermieden* oder doch vielfach *abgeflacht*. Die bürgerliche deutsche Gotik und die deutsche Renaissance sind somit Zwittergebilde zwischen Typus 1 und 2, andererseits zwischen Typus 3 und 2.

Baukünstler, die den Typus 2 haben, dürfen somit, wenn sie ausdrucksecht schaffen wollen, sich weder von dem griechischen noch dem gotischen, weder dem romanischen noch dem Barock- und Renaissancestil beeinflussen lassen, sondern aus sich heraus etwas Echtes, Neues schaffen. Solche Neuschöpfungen eines wirklich deutschen Stiles scheinen in der neusten Zeit auch zu gelingen. Ihre Ausdrucksmerkmale wären wenig gebogene oder gerade Linien, die sich unter weichem Übergang verbinden, allgemeines, fließendes Streben in die Höhe, größerer Reichtum bei warmer Art in Einzelheiten, größere Gemessenheit und Übersichtlichkeit bei der klaren Art, Raumausweitung, krönende Bögen oder Kuppeln bei Verbindung mit der großen Art.

In der *chinesischen* und in der *indischen Kunst* finden wir, wie noch kurz beigefügt werden mag, den Ausdruck des Seelentypus 2, vielfach, wie es scheint, mit der großen Art verbunden, die auch dort zum Massiven, Ausladenden neigt.

Nur kurz sei hier darauf hingewiesen, daß beispielsweise die *einfühlende Betrachtung* eines Werkes der romanischen Baukunst den hierfür Reizempfindlichen zur Einstellung des Körpertypus 1 hochschmal reizt, die einfühlende Betrachtung eines gotischen Werkes oder griechischen Tempels zur Einstellung des Typus 3 in der jeweiligen zutreffenden Art, die Einfühlung auf *Biedermeierlinien*, wie vorausgreifend bemerkt werden mag, zum Körpertypus 2. Voraussetzung ist dabei, daß der Betrachtende die

betreffende Einstellung nicht schon als Ausdruck seines eigenen Fühlens hat.

Näheres über diese *„Reaktionsexperimente"* werden wir später erfahren.

Kunstgewerbe

Wir wollen aus der großen Menge kunstgewerblicher Gegenstände nur einige Hauptbeispiele herausheben.

Den Typus 1 mit seiner Tendenz in die Breite, seiner Rundung und gefälligen Schmiegsamkeit zeigen uns *romanische Kelche.* Die Verzierungen streben alle der schön gerundeten Kreisform zu und haben eine *Neigung zum Zeichnerischen.* Wir werden diese Neigung besonders bei den Malern des Typus 1 klar treffen.

Der *deutsche und der gotische Pokal* haben im Gegensatz zum romanischen das Streben nach der Höhe.

Typus 2 verkündet sich durch *Schlankheit* verbunden mit *weichen, geraden und leicht gerundeten Formen,* weichen Übergängen (*niederrheinische Schnelle*), Typus 3 durch *Schlankheit und eckige, kantige Formen,* durch Streben nach *Tiefenwirkung,* nach *Plastik.* So erkennen wir in gotischen Pokalen das ruckweise Streben des Typus 3 nach der Höhe. Aus schmalem, scheinbar allzu schmalem Fuß geht der gotische Pokal in den Leib über. Raumerweiternde Buckel drücken die große Art aus. Die zahlreichen Spitzen im Relief und die krönende Spitze beherrschen das Ganze.

Den ausgleichenden Einfluß des Typus 2 erkennen wir auch wieder an dem Nürnberger *Schrein Peter Vischers,* in dem wir alle gotischen Spitzen *durch geschmeidige Übergänge ausgeglichen sehen.*

Auch im Kunstgewerbe müssen wir mit Bedauern feststellen, daß der Typus 2 des seelischen Fühlens nur selten rein zum Ausdruck kommt, seine Weichheit und Zartheit verbunden mit großer Gemessenheit und Kühle unterlagen nur zu leicht dem Einfluß des heißeren Typus 1 oder des heftigeren Typus 3.

Wie wir darum in der *Plastik* den Blick nach *Indien* schweifen lassen müssen, um die Darstellung des Körpertypus 2 und den Ausdruck des Seelentypus 2 in der Kunst rein vorzufinden, so

finden wir auch beispielsweise in einem Schild der *Dayaks* auf Borneo den Ausdruck des Typus 2 mit seinem Spitzen möglichst vermeidenden, leicht gerundeten oder geraden Linien.

Um so mehr springt uns der Gegensatz des *Arauakenschildes* (Südsee), der im Typus 3 gehalten ist, ins Auge.

Als den einzigen, soviel ich bis jetzt sehen kann, bekannten Stil kann ich für den seelischen Typus 2 nur den *Biedermeierstil* nennen. Man hat schon bisher seine gefühlvolle Zartheit, seine Einfachheit, seine ruhevolle Ordnung, seine Gefühlsweichheit hervorgehoben. Auch die schlanken, sanften, wenig gerundeten Linien des „*Jugend*stiles" deuten auf Typus 2 hin.

Das *Rokoko* bringt den Ausdruck des Typus 1, manchmal mit Anklängen an den in Frankreich herrschenden Typus 3 durch einzelne Spitzen. Seine weichlinige, üppig wuchernde Ornamentik deutet auf die warme Art hin, neben der aber auch die geordnetere klare in gewissen Werken besteht. Die Scheidung zwischen beiden ist oft schwierig. Das *Empire* ist der ausgesprochene Typus 3 klar, der griechische Tempelstil übersetzt in den Möbelstil.

Handschrift und Schriftart

Schon lange müht sich die Handschriftenkunde um die Erforschung dessen, was in der Schrift an seelischen Merkmalen enthalten ist.

Sie machte hierbei vielfach den zweiten Schritt vor dem ersten. Sie ging nämlich zur *Wertung* in der Art der Charakterkunde über, ehe sie sichere und allgemein gültige Gesetze erkannt hatte, die über der Handschrift walten und besonders über dem Ausdruck des Fühlens.

Wir verweisen da auf bekannte Schriftproben, aus denen zu ersehen ist, wie die Gesetze des Gefühlsausdruckes, die wir bisher erkannt haben, auch hier gelten. Neben der gestaltenden Macht des Fühlens herrschen aber auch hier die Verstandessphäre und die Notwendigkeiten der Materie.

Eine Beurteilung der Handschrift muß ferner immer Rücksicht darauf nehmen, welche *Schriftart* angewendet wird.

So weist die bekannte lateinische Schriftart so ziemlich alle Merkmale des Typus 1 auf: starke Rundung, Übersichtlichkeit, raschen Fluß. Was im allgemeinen als deutsche Schrift bekannt und geschrieben wird, drückt jedenfalls nicht das Seelische des Typus 1 aus. Die verschiedenen Muster, die es für die deutsche Schrift gibt, drücken in ihren spitzigsten und eckigsten Ausführungsformen den Typus 3 aus, aus dessen Art heraus die deutsche oder gotische Schrift überhaupt entstanden sein dürfte. Andere Ausführungsformen zeigen eine Tendenz zur Abrundung der Ekken und Spitzen im Sinne des Typus 2.

Vielfach wählen wir schon unbewußt entsprechend dem Typus zwischen lateinischer und deutscher Schrift. Freilich herrscht auch da das Gefühlsmäßige durchaus nicht allein. Viele wählen die *lateinische* Schrift aus lehrmäßigen Gründen, so, weil sie in ihrer übersichtlichen Art für das Auge gesünder sein soll, oder weil man sie im Ausland zu sehen wünscht. Das sind also Verstandesgründe, Zweckmäßigkeitsgründe. Man wählt auch die *deutsche* Schrift aus nationalen Gründen, nachdem sie sich als „deutsche" einmal eingebürgert hat. Die zahlreichen Streitfragen, die sich an die Entstehung der beiden Schriftarten knüpfen, sollen uns nicht beschäftigen.

Denn der springende Punkt ist der: wer als Angehöriger des Typus 2 oder 3 die lateinische Schrift anwendet, der modelt sie um, paßt die ihm widerstrebenden Ausdrucksformen des Typus 1 seinen eigenen an. So handelt auch der Angehörige des Typus 1, wenn er deutsche Schrift schreibt usw.

Der Schreiber mit dem Typus 1 *rundet alles stark ab, schleift die Ecken einer Vorlage möglichst ab, strebt nach Übersichtlichkeit und schnellem Ablauf.*

Ob er dabei „schön", kalligraphisch oder künstlerisch schreibt, ist, wie wir wissen, eine Sache für sich, die sich nach dem künstlerischen Gestaltungsvermögen des Schreibers richtet.

Daß die Verstandessphäre sich in der Handschrift niederschlägt, beobachten wir ebenso: der verstandesgeborene Wille, geordnet zu schreiben, die Genauigkeit eines in allem auf Ordnung und Ehrlichkeit bedachten Menschen spiegelt sich möglicherweise in

der Handschrift wider, Nachahmung und Verstellung spielen ihre Rolle. Wenn wir auf die Ergebnisse der bisherigen Schriftforschung blicken, möchte man meinen, daß Gut und Böse, gesunde und krankhafte Erscheinungen unseres Geisteslebens ihren Niederschlag alle in der Schrift finden. Daß es hierbei eine unendliche Fülle von Merkmalen geben muß, liegt auf der Hand.

Leider will es auf Grund der neuen Entdeckungen so scheinen, als ob die bisherige Handschriftforschung manches ohne genügende tatsächliche Grundlage behauptet hat. Wir erhalten nämlich auf Grund unserer Forschung folgendes Bild.

Dem stark gerundeten, übersichtlichen und eiligen Ausdruck des Typus 1 steht der Ausdruck des Typus 2 mit flacheren oder auch geraden Linien, jedoch im allgemeinen weichen Übergängen und langsamem Zeitmaß, jedoch *ohne Nachdruck* gegenüber. Das Langsame des Typus 2 findet durchaus nicht etwa einen „Ausgleich in erhöhtem Nachdruck", sondern die Schrift ist bei geringer Rundung dennoch gleitend[1].

Typus 3 dagegen *neigt zum Nachdruck, zur Unterbrechung, zu Spitzen und Ecken.*

Merkmale des Typus 1 sind also: Verbundenheit und starke Rundung nebst Eiligkeit.

Die Merkmale des Typus 2 sind Verbundenheit und geringe Rundung oder Geradlinigkeit mit vermittelnden Übergängen, ohne Eiligkeit, also langsames Durchschnittstempo.

Die Merkmale des Typus 3 sind eckiger Anschluß oder Verbindungslosigkeit, Geradlinigkeit oder flache Rundung, langsames Zeitmaß, Nachdruck.

Typus 1 und 2 haben also das Gleitende gemein, Typus 3 hat das Betonte, Typus 2 und 3 haben das langsame Tempo gemein.

Typus 1 reagiert leicht und läuft schnell ab, Typus 2 reagiert nicht rasch und läuft, wenn er endlich reagiert, langsam aber dauernd ab. Typus 3 reagiert nicht rasch, aber mit ruckweiser Heftigkeit, denen Perioden des Nachlassens folgen.

[1] Siehe hierzu Klages, Verschiedene Veröffentlichungen, Verlag Johann Ambrosius Barth, Leipzig.

So zeigt sich uns schon jetzt, daß die bloße Unterscheidung von „leicht-" und „schwerreagibel" den Tatsachen nur zum Teil gerecht wird. Die Tatsachen bringen noch den Unterschied zwischen *biegsamer* Reagibilität und *ruckweiser* Reagibilität. Aber auch so erschöpfen sie noch nicht den Tatbestand: denn auch das *Tempo* spielt eine Rolle, ferner die allgemeine Anordnung der Schriftbestandteile im Verhältnis zueinander und zum umgebenden Raum.

Dies wird besonders wichtig, wenn wir zu den *Unterarten* übergehen.

Die *klare Art* zeichnet sich wie immer durch die Neigung zur Ordnung, zur Übersichtlichkeit aus, die *warme* durch ihre Neigung zur reicheren und weicheren Gestaltung.

Die *große Art* ordnet alles ausladend, wuchtiger an als die kleine, beweglichere Art.

Die *ausgeprägte Art* bringt etwas Bohrendes, Gerissenes, die einfache verläuft glatter.

Wir erinnern an die Handschrift *Goethes* für Typus 1 klar, die obendrein ein waltendes künstlerisches Gestalten ergibt, im Gegensatz zu der auch dem Typus 1 klar angehörenden Handschrift *Napoleons I.*, dessen Schrift „nachlässig" ist.

Die Schrift *Bismarcks* bringt den Typus 2 klar groß, vielfach mit der ausgeprägten Art verbunden, so, wie auch die Handschrift Dürers.

Wagner, Liszt, Heine, Nietzsche haben die Handschrift des Typus 3 warm, wenigstens ist diese Unterart wohl die herrschende und häufigste bei ihnen gewesen.

Denn man darf nicht vergessen, daß *Richard Wagner*, wie sich bei der Untersuchung seiner Werke ergibt, zwischen verschiedenen Arten, nämlich zwischen Warm und Kalt, auch zwischen Groß und Klein wechselt. Das heißt: ein Werk wie z. B. die Nibelungen gehören dem Typus 3 klar groß an, der Fliegende Holländer dagegen dem Typus 3 warm klein. Solcher Wechsel könnte auch in der Handschrift auftreten.

Da ist die einzig zuverlässige Untersuchungsmethode *nicht die optische, sondern die akustische, die Typenprobe*, die sich bei der lauten Wiedergabe mittels der Stimme durchführen läßt.

Die *Auswertung der Typenausdrucksformen* für die *Charakterkunde* wird uns später beschäftigen, wenn wir erst die Werke der Malerei und der Plastik, der Tonkunst und der Sprachdichtung besprochen haben.

Eines mag schon hier hervorgehoben werden: wenn man bisher mittels der Schriftforschung Charakterkunde getrieben hat, so kam man auch auf die *alte Lehre von den Temperamenten* zu sprechen. Man hat sie dann mitunter abgelehnt, weil sie in den Tatsachen nicht begründet schien, ganz abgesehen davon, daß die den Bezeichnungen von *Sanguinisch, Phlegmatisch, Cholerisch und Melancholisch* zugrunde liegenden Vorstellungen nicht zutreffend sind. Sie bedeuten ja, daß der eine Mensch hauptsächlich aus dem einen oder anderen Stoff (Blut, Schleim, grüne, schwarze Galle) gebildet sei und wegen dieser körperlichen Bildung nun seelisch besonders gestaltet sei. Wir lehnen diese Grundlage der Temperamentlehre natürlich auch ab. Andererseits werden im praktischen Leben schon seit längerer Zeit die obigen Namen gebraucht, um damit gewisse erfahrungsmäßig festgestellte Unterschiede im Fühlen des einzelnen zu bezeichnen.

Auch wir können uns dieser Übung bedienen, um an Bekanntes anzuknüpfen. *Das sanguinische Temperament* ist im allgemeinen gleich dem Typus 1. Große Wärme, Weichheit, rascher und gleitender Wechsel sind seine Merkmale. Daraus folgen Eindrucksfähigkeit, Vielseitigkeit, mangelnde Beständigkeit des einfachen Typus 1, besonders hohe Begeisterungsfähigkeit und Vielseitigkeit bei Typus 1 warm, Einschlag des Typus 2 mit Ordnung und Übersichtlichkeit bei Typus 1 klar.

Verbindung mit diesen Merkmalen ist ebenso der schweren, pathetischen Art des *Melancholikers*, also der großen Art möglich wie der leidenschaftlichen des *Tieffühlenden*, wenn man will des *Ethikers* (ausgeprägte Art).

Das *phlegmatische Temperament* ist der Typus 2 mit seiner Gemessenheit, Langsamkeit und Biegsamkeit. Beständigkeit und Nachhaltigkeit, Gründlichkeit und Schmiegsamkeit bei einer gewissen Zartheit stellen sich da ein. Ausgeglichenheit herrscht bis zur Nüchternheit.

Die warme Art bringt innerhalb dieser allgemeinen Grenzen eine größere Vielgestaltigkeit, größere Weichheit, größere Lebhaftigkeit, etwas Romantisches, manchmal Zerfahrenes.

Die große Art, bald mit der warmen, bald mit der klaren Art verbunden, fließt mit der Beständigkeit und Gemessenheit des Typus 2 zu einem Gesamtbild zusammen, das in seiner großzügigen, wuchtigen Ausgeglichenheit bei der klaren Art, seiner pathetischen Vielgestaltigkeit und Unbändigkeit bei der warmen Art imponiert.

Die ausgeprägte Art bringt in das Fühlen und in den Ausdruck des Typus 2 das Bohrende, Schürfende hinein (Dürers Handschrift!).

Der Typus 3 ist gleich *dem cholerischen Temperament:* Gegensätzlichkeit anstatt Biegsamkeit, Heftigkeit mit plötzlicher Nachgiebigkeit, elegante Kraft, ruckweiser Nachdruck herrschen da, Neigung zum Theatralischen.

Bei der klaren Art ist alles übersichtlicher geordnet, gemessener, bei der warmen Art herrscht eine unübersichtliche Vielgestaltigkeit, Begeisterung und gewalttätige Heftigkeit, ebenso heftige Anerkennung wie Ablehnung.

Die große Art verbindet mit all dem die ausladende Geste, das Schwere, Melancholische, Wuchtige, wie wir es manchmal im Gotischen und im Barock erkennen.

Was uns in der Handschrift als etwas Alltägliches gegenübertritt, das erkennen wir künstlerisch verklärt in den Werken der Künstler aller Zeiten, in den Werken der Malerei und in der Plastik.

Maler und Bildhauer

Schon lange wissen wir: gerade die größten Künstler haben ihre ausgeprägte Handschrift, ein immer wiederkehrendes Etwas in ihren Werken, das sie dem Kundigen verrät. Gewisse charakteristische Formen und Wendungen bringt jeder große Meister neben all seiner sonstigen Vielgestaltigkeit in ständiger Wiederholung: sie machen neben anderem mit das Wesen des originalen Schaffens aus.

Ebensolche Merkmale hat man auch für das herrschende Schaffen gewisser Völker gefunden und schon immer beobachtet.

Man hat sie ebenso für gewisse Zeitabschnitte beobachtet, wie ihren Wandel unter dem Einfluß eines überragenden Genies.

Aus der Fülle des Bekannten sei folgendes mit den Tatsachen der neuen Forschung zusammengestellt:

Man hat für *Raffaels* Zeichnungen wie für seine Gemälde hervorgehoben, daß sie „mehr Kurve" sind, mehr „dekorative Linienausladung" als die Werke *Michelangelos*. Die Werke, insbesondere die Akte Michelangelos suchen ihre Wirkung ganz und gar innerhalb der Organisation ihrer massigen Geschlossenheit (Hausenstein).

Der Gegensatz Raffael—Michelangelo ist auch sonst schon immer gefühlt und beschrieben worden (s. Nohl!).

Was sagt uns da die neue Typenlehre und wie verfährt sie, um zu einem sicheren Forschungsergebnis zu kommen, das nicht der Unzuverlässigkeit des subjektiven Urteils unterliegt?

Sie wendet die sogenannte Typenprobe an. Diese ist in verschiedener Weise möglich. Zunächst durch die Augenbetrachtung, optisch. Der Beschauer stellt sich vor das Original oder eine gute mechanische Nachbildung (keine Kopie eines anderen Malers!) und versenkt sich innerlich, also seelisch in die Formen, Linien, Farben des Bildes, mit dem Willen, ganz in diesem Bild aufzugehen. Nach mehrfachen Wiederholungen dieser Einfühlung in das Werk beginne man darauf zu achten, ob sich der Körper anders einstellt als sonst, und wie!

Vor gewissen Bildern Raffaels stellt sich der richtig einfühlende Beschauer auf Typus I hochbreit ausgeprägt ein. Mit anderen Worten: der sich in das Bild völlig einfühlende Beschauer nimmt — falls er nicht zufällig diese Einstellung schon als Ausdruck seines eigenen seelischen Typus hat — den körperlichen Ausdruck des seelischen Typus I warm tief an.

Die andere Art der Probe ist akustisch: man liest gewisse von Raffael verfaßte *originale* Wortfolge, indem man der Reihe nach die Typen und Unterarten, also die Haupt- und Untertypen durchprobiert. Hierbei wird man finden, daß nur die Wiedergabe in

dem auf Körpertypus 1 hochbreit ausgeprägt eingestellten Körper- und Stimmtypus im Ausdruck echt, natürlich und ohne Hemmungen aus dem Bereich der Kehle ist. Wendet man einen anderen Haupttypus oder einen anderen Untertypus an, so verliert die Wiedergabe an Natürlichkeit des Ausdruckes, und es treten größere oder geringere, störende Hemmungen im Bereich der Kehle auf.

Die näheren Einzelheiten dieser Typenprobe werden uns noch bei den Sprach- und Tondichtern beschäftigen.

Der Typus 1 warm ausgeprägt wurde bisher nur für einzelne Wortfolgen Raffaels festgestellt: es wäre deshalb möglich, daß er in gewissen Werken eine andere Art oder Artenverbindung ausgedrückt hätte. Daß er seinen Haupttypus (I) mit einem anderen vertauscht hätte, ist nach den Regeln, die sich bei einer Masse von *Künstlern* ergeben haben, nicht zu erwarten.

Typus 1 warm ist der wärmste und weichste Seelentypus, das am meisten reagible und dabei biegsam weiche Temperament, mit raschem Wechsel der Gefühle und glattem Ablauf derselben. Der Ausdruck dieses Typus liebt die stark gerundete Linie, das eilende Tempo, die weichen Linien und Formen, in die die ausgeprägte Art jedoch einen bohrenden, leidenschaftlichen Einschlag hineinbringt. Es mag unerörtert bleiben, ob dieser Einschlag in allen Werken Raffaels vorhanden ist. Seine warme Art äußert sich in Vielgestaltigkeit und Reichtum in Farben und Formen. Typus 1, der an sich zu dunkler Gesamtfärbung neigt, bevorzugt in der warmen Art diese ganz besonders, so, wie auch die Stimme des Angehörigen der warmen Art dunkler zu klingen pflegt als die des Angehörigen der klaren Art.

Michelangelo ist im allgemeinsten, im *Haupttypus*, Raffael gleich, in den Spielarten aber ganz anders. Die klare Art verbindet er mit der großen. Das hat starke Unterschiede im Gefolge. Besonders hervorstechend *ist seine große Art* mit der Neigung zum Massiven, Wuchtigen, Raumerweiternden, Unbändigen, das aber doch durch die übersichtliche Gliederung *der klaren Art* in sich zusammengeschlossen wird. Er hat eine Neigung zu hellerer Farbengebung als Raffael, auch wieder entsprechend seiner klaren Art.

Bedeutet doch diese eine leichte Annäherung an den Typus 2, der besonders die klaren, zarten Farben, das Kolorieren mit Farbentönen liebt. Man kann diese Art auch als einen germanischen Einschlag bezeichnen und zwar noch um so besser, als die Verbindung mit der großen Art besonders eine Annäherung an das deutsche Fühlen bringt. Herrscht doch der Typus 2 in deutschen Landen besonders gerne mit der großen Art verbunden, wie wir dies in *Schiller, Hebbel, Grillparzer, Kleist, Beethoven, Schumann, den Brüdern Kaulbach, Eberlein, Hans Thoma, Busch* und, um endlich den größten zu nennen, in *Dürer* erkennen.

In Michelangelo sehen wir die *Hochrenaissance* verkörpert, sie ist uns darum auch eins mit dem Seelentypus 1 klar groß, oder, um es anders auszudrücken, mit dem sanguinischen Temperament klarer und großer Art, dem südlichen Typus mit dem deutschen Einschlag des Abgeklärten und dem Einschlag des Großen.

Die Artenverbindung, wie sie uns in Raffael entgegentritt, ist nicht so Inbegriff einer ganzen Zeitrichtung geworden. Es würde zu weit führen, die Gründe hierfür anzugeben.

Leonardo da Vinci hatte (nach dem Ergebnis der Typenprobe für einige Wortfolgen von ihm) den Typus 1 klar *ausgeprägt*, so wie der Dichter, Musiker und Maler *Salvator Rosa*. Interessant ist auch ein Vergleich der Dichtungen Michelangelos mit denen Salvator Rosas.

Weder Leonardo noch Rosa haben also den Ausdruck des seelisch Schweren wie Michelangelo. Dafür haben sie aber den Ausdruck des vertieften Fühlens, der der Linienführung etwas Schürfendes, Bohrendes, Leidenschaftliches verleiht.

Unter deutschen Meistern hat *Lenbach* den Typus 1 warm, gekennzeichnet durch dieselben typischen und artlichen Merkmale wie *Raffael*, doch ohne dessen tiefschürfende Linienführung der ausgeprägten Art. Briefe Lenbachs bestätigen dies uns auch.

Den Typus 1 klar haben *Feuerbach, Spitzweg, Schwind, Stuck, Hildebrand*. (Auch nach Briefen festgestellt.)

Sie alle haben das Gemeinsame im typischen Ausdruck, neben *all ihren sonstigen individuellen Verschiedenheiten, die aus der*

künstlerischen, überhaupt der Gefühlssphäre und aus der Verstandessphäre herrühren.

Wir dürfen auch hier niemals übersehen, daß die Gleichheit nach Typus (und auch nach der Art) durchaus *nicht etwa eine Uniformität* des *gesamten* Gestaltens nach sich zöge. Gleich bleibt sich nur das, was wir als *Merkmale des typischen Gestaltens* aufgezählt haben, also die Neigung zum Wohlgerundeten, die Biegsamkeit der Linien, die Neigung zu dunkler Gesamtfärbung, diese besonders bei warmer Art, dagegen bei der klaren Art die Neigung zu übersichtlicher Gestaltung, die vielfach etwas Zeichnerisches mit sich bringt, zu ordnender und ausgleichender Komposition.

Dieses Typische verbindet sich in *Feuerbach* mit anderen individuellen Gefühlsbesonderheiten, mit anderen Momenten des Zeitgeistes, der sozialen Beeinflussung, der Welt- und Lebensanschauung als etwa bei dem kleinbürgerlichen Humoristen und Genremaler *Spitzweg* oder den Männern von heute *Stuck* und *Hildebrand.*

Ergibt sich uns nach dem Schaffen dieser Meister und nach ihren Wortfolgen (Briefen, Abhandlungen usw.), daß sie dem Typus 1 angehören, also dem in Italien herrschenden, so können wir auch da auf Ansichten hinweisen, die für *Stuck* z. B. die Abstammung von Nachkommen des alten Römer vermuten. Man hat hervorgehoben, daß seine Familie im Gegensatz zu den blonden und helläugigen Familien seines Geburtsortes Tettenweis in Niederbayern dunkelhaarig und schwarzäugig ist.

Die deutschen Meister, die mit den italienischen die Ausdrucksmerkmale des Typus 1 gemeinsam haben, sind nicht so selten, wie wir sehen, und gerade sehr bekannte und berühmte gehören hierher. Dieser Umstand hat für die *Beurteilung der deutschen Meister in ihrer Gesamtheit* erhebliche Schwierigkeiten insofern im Gefolge, als eben *eine einheitliche deutsche Ausdrucksart oder ein einheitlicher Ausdruckstypus nicht behauptet* und auch nicht beobachtet werden kann.

Wenn wir trotzdem den Typus 2 den deutschen nennen, so haben wir einen Hauptgrund für diese Bezeichnung einmal darin, daß dieser Typus unter Römern und Italienern sich bisher so wenig wie unter Franzosen hat finden lassen (von ganz wenigen

Ausnahmen wie Chamisso mit Typus 2 klar abgesehen), dagegen tritt er unter den Deutschen doch mit großer Häufigkeit auf, *unter Dichtern, Tondichtern,* besonders aber in der *Volksmusik.* Gerade aber der Umstand, daß die alten berühmten *deutschen Volkslieder* und Sprachdenkmäler wie Nibelungenlied usw.[1] in ihrer Masse dem Typus 2 angehören, ist bestimmend dafür, diesen Typus als deutschen zu bezeichnen. Treffen wir also unter Deutschen nicht wenige mit dem Typus 1 und dem Typus 3, so darf doch nicht vergessen werden, daß wir weder im italienischen noch im französischen Volk eine solche Masse von Angehörigen des Typus 2 antreffen wie im deutschen.

Wollen wir das Wesen des Typus 2, also des rassedeutschen so recht erkennen, so dürfen wir uns nicht nach den deutschen Meistern richten, die den Typus 1 oder 3 haben, sondern wir müssen zu erkennen suchen, was das Wesen jener Meister mit dem Typus 2 ausmacht. *Nur in diesem Sinn wird es möglich sein, italienische und deutsche Kunst einander gegenüberzustellen.* Geschah das bisher, so ergaben sich immer wieder Trübungen des Urteils dadurch, daß man ja gar keinen sicheren Maßstab dafür hatte, ob der zufällig im deutschen Sprachgebiet Geborene wirklich seiner Rasse, also seinem Körperlichen wie seinem Geistigen und Seelischen nach jene Eigentümlichkeiten habe, die man als deutsche bezeichnen kann.

Unter den Meistern, die bisher auf ihren Typus genau bestimmt wurden — stets unter Prüfung auch ihrer Wortfolgen — nennen wir für Typus 2 an erster Stelle *Dürer.* Doch ist seine Art hochkompliziert. Suchen wir die einfache Art des Typus 2, so können wir für Typus 2 warm *Ludwig Richter* nennen, für Typus 2 klar *Anton von Werner,* für Typus 2 klar ausgeprägt *Menzel,* für die große Art *Hans Thoma, Wilhelm Busch, Wilhelm* und *Hermann Kaulbach,* diese für Typus 2 warm groß, *Eberlein* für Typus 2 klar groß, *Schinkel* für Typus 2 klar ausgeprägt.

Diese kurze Übersicht macht uns sofort eines klar: vergleichen wir die Künstler verschiedener Völker, so müssen wir das aus-

[1] Einzelheiten siehe Rutz, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Breitkopf & Härtel, Leipzig, S. 143.

scheiden, *was an Unterarten des Fühlens bei allen Völkern vorkommt.* Also die Arten von Warm und Klar, die Arten von Groß und Klein, die Arten von Ausgeprägt und Einfach. Diese treffen wir alle ebenso bei Deutschen wie Italienern an, wenn auch zu gewissen Zeiten und bei gewissen Völkern vielleicht die eine oder andere Art herrschend sein mag, so besonders die große Art in Deutschland überhaupt und in Frankreich zur Zeit des Sonnenkönigs (Corneille, Molière, Racine).

Wir treffen die *große Art* besonders in der Hochrenaissance in Italien an — Michelangelo, gleichzeitig in Dürer in Deutschland, ebenso in Rubens, dem Vlamen. Wir treffen die warme Art in Italien an — Raffael (bei ihm verbunden mit der ausgeprägten), wir treffen sie ebenso in Deutschland.

Suchen wir darum nach dem wirklich Unterscheidenden, so können wir es nur im rein Typischen finden, also im Haupttypus.

Dies ist für die Künstler wie Menschen des Typus 2 die Neigung zum Schlanken, schwach Gebogenen, zum Geraden mit leicht gebogenen Übergängen, zu hellen Farben, durchsichtigen Tönen, zur Gemessenheit, ja, wenn übertrieben, Steifheit der Formen und Linien. Vielfach ergibt sich daraus eine Neigung zum Flächenhaften, Zeichnerischen.

Dies alles trifft am meisten für die klare Art, den Typus 2 *in seiner reinen Urform* zu.

Die warme Art bringt für Typus 2 eine Annäherung an den Typus 1, einen, wenn man so sagen will, sanguinischen Einschlag. Dann erhält der Typus 2 einen größeren Gestaltungsreichtum. Das Ordnende, Gemessene, ja Steife herrscht nicht mehr so vor. Die Biegungen mehren sich. Die Färbung wird lebhafter und gesättigter.

Das Ausladende, Ausbuchtende der großen Art verschmilzt mit der warmen wie mit der klaren Art des Typus 2 zu einer eindrucksvollen Gesamtheit: bei der klaren Art herrscht die große, wuchtige aber doch gemessene Linie, bei der warmen Art die in dieser Verbindung mit der vielgestaltigen, romantischen Art des Warmen besonders wuchtig hervortretende ausladende Geste des Großen, das Unbändige, aber dabei doch Weiche.

Das Weiche und Vielgestaltige der warmen Art wird vielfach gesteigert zum Zerfahrenen, bald da bald dort Verweilenden, nicht Abgeschlossenen und wegen seiner Weichheit Zerfließenden, Verschwommenen.

Die kühle Glätte und Gemessenheit der klaren Art des Typus 2 kann sich bis zu puritanischer Nüchternheit steigern.

Warme wie klare Art behalten aber dabei stets etwas Zartes, Reines, Beharrendes.

Daß man der deutschen Kunst das ewige Grübeln und Ringen, den ewigen Kampf nachsagt, der italienischen, wenigstens zu gewissen Zeiten, die Ruhe und das Mit-sich-Zufriedene wird uns auf Grund der neuen Tatsachen in folgender Weise klar. Absehen wollen wir zunächst von dem Gesichtspunkt, daß wohl manchmal etwas Eitelkeit und Selbstgefälligkeit mitspielen, wenn wir gerade dem Deutschen „ewigen Kampf" und „ewiges Streben" unterlegen wollen.

Ein Streben können wir bei vielen und auch bei sehr berühmten deutschen Künstlern feststellen: das Streben des dem Typus 2 Angehörigen, über die seinem seelischen Typus im Ausdruck gezogenen Grenzen hinauszuschreiten und so zu schaffen, wie der dem Typus 1 oder auch dem Typus 3 angehörende Künstler.

Vor allem hat die geschichtlich zuerst im Land des Typus 1 groß gewordene Kunst der italienischen Maler die Angehörigen des Typus 2 immer und immer dazu angereizt, es ihnen gleichzutun. Das mußte einen inneren Kampf mit sich bringen.

Denn aus seinem Typus kann nur heraus, wer sich selbst als Persönlichkeit aufgibt. Wir erkennen dies jetzt auf Grund der neuen Entdeckungen: während das Geheimnis des großen *nachschaffenden* Künstlers (des Sängers, Schauspielers) darin besteht, daß er sein seelisches Fühlen vom eigenen Typischen völlig frei macht und ganz im fremden Ich, dem wiedergegebenen Künstler aufgeht (aber nur im typischen Fühlen!), bleibt der größte *schaffende Künstler* sich selbst, seinem seelischen Typus treu. Ahmt er die Ausdrucksmerkmale eines fremden Typus nach, vermeint er sie nur verstandesmäßig zu übernehmen und seinem Werk nur als etwas Technisches, als eine scheinbar rein künstlerische oder

eine rein technische Errungenschaft einzugliedern, so übernimmt er damit in Wirklichkeit Ausdrucksmerkmale eines fremden seelischen Typus, die den Ausdrucksmerkmalen seines eigenen Typus, seines eigenen Ichs fremd, gegensätzlich, ja feindselig sind. Da ergibt *sich dann der Zwiespalt zwischen den dem eigenen typischen Fühlen angehörigen Ausdrucksmerkmalen und den fremden. Diesen Zwiespalt wird aber der Beschauer gewahr, und zwar ebenso der Beschauer,* der nur kraft seines Willens mit dem *Verstand* wie ein *Geometer die Linien und Formen prüft,* wie um so mehr der Beschauer, der sich *gefühlsmäßig* in den Gefühlsausdruck versenkt und nicht bloß wie jener mit dem reinen Verstand arbeiten will.

Diese Zwiespältigkeit, die wir also ebenso verstandesmäßig wie gefühlsmäßig feststellen können, hat der Kunst jener deutschen Meister den Ruf des inneren Kampfes, des ewigen Strebens und Ringens eingetragen. Doch dies nicht allein. Auch hier wollen wir uns von dem Fehler freihalten, alles nur aus einem zu erklären.

Sicher liegt es in der Verstandesanlage gerade vieler Deutscher begründet, daß sie zum verstandesmäßigen Grübeln, zum ewigen Ringen nach der unerreichbaren Wahrheit neigen. Doch auch hier mag eine kleine Eitelkeit mitspielen. Denn den Wahrheitssuchern in den Religionsfragen vor und nach Beginn unserer Zeitrechnung z. B. wird man das gleiche Streben zuerkennen müssen. Das waren aber Angehörige des Typus 3 und des Typus 1 in Griechenland und Italien. Ihnen voraus aber gingen die *indischen* Wahrheitssucher mit dem Typus 2.

Wir werden also dazu kommen, mit den Folgerungen gerade auf völkischem Gebiet vorsichtig zu sein.

Sicher ist nur das eine: der Ausdruck des seelischen Typus 2 ist etwas Grundverschiedenes gegenüber dem Ausdruck des Typus 1. Da jener in allem gemessener, zurückhaltender ist als dieser, so tritt er möglicherweise als Ganzes weniger auffällig gegenüber diesem zurück. Diesem scheinbaren *„Mangel"* suchten manche Schaffende abzuhelfen und verrieten ihr Ich dadurch einem typisch fremden Fühlen. So tauschten sie zwar die vielleicht gerade Mode oder Zeitgeist gewordenen Ausdrucksmittel eines fremden Gefühlstypus ein, gaben aber ihre Originalität im Gefühls-

ausdruck auf. Sie übernahmen die fremden modischen Merkmale, die jeder Kenner als solche feststellt. *So **hielt das Fremde in deutschen Landen seinen Einzug.***

Der schmerzliche Kampf mit den Gefühlsgewalten, die die italienische Kunst und alle ihre Ausdrucksformen inmitten ihrer künstlerischen Besonderheiten beherrschen, blieb auch ***Dürer*** nicht erspart.

Allerdings hatte er in manchem Ähnlichkeiten mit den Italienern. Seine klare Art machte ihn gefühlsverwandt mit den vielen Italienern, die diese Art im Typus 1 haben. Seine große Art ließ ihn so fühlen, wie ***Michelangelo*** im Typus 1 fühlte. Seine tiefleidenschaftliche, grübelnde Art machte ihn auch wieder vielen Italienern ähnlich, die diese (allerdings ohne die große Art) besaßen, wie *Leonardo* oder *Salvator Rosa.*

Doch in dem ***Typischen*** blieb er von den Italienern getrennt, wie er andererseits ein sehr Seltener, weil so hochkompliziert Fühlender, war. Sein Typisches im Fühlen neigte zum Geraden und nur leicht Gebogenen, zum Zeichnerischen und Gemessenen, nicht zum Wohlgerundeten und Lebhaft-Überschwenglichen des Urtypus 1. Nicht zu dessen rasch und glatt wie selbstverständlich verlaufender Kurve, sondern zu zögerndem, in sich selbst beharrendem Fluß. Doch führte dieser langsame Fluß ins Weite und Hochschlanke, während jener runde in sich selbst zurückführte, zentral versammelte.

Der allmähliche Aufstieg in Höhen der Klarheit wird dem Schaffen des seelischen Typus 2 zu teil. Dem Seelischen des Typus 1 genügt der wohlige Fluß ins Breite, der dem Kreis folgend zu sich selbst zurückkehrt.

*Dürers **Künstlerpersönlichkeit ist hochkompliziert.*** Wir haben Briefe von ihm untersucht: sie haben den eigenartigen Rhythmus und die hochkomplizierte Sprachmelodie des Typus 2 klar groß ausgeprägt. So tritt denn in seinem Schaffen ***neben dem allgemein** Typischen,* wie wir es eben zu beschreiben versucht haben, das Ausladende, das Wuchtige und Ausgebuchtete auf, das wir auch sonst bei deutschen Künstlern so oft treffen. Es verbindet sich damit noch die sich ins kleinste versenkende, schürfende Art des

tiefen Fühlens, wie wir sie aus dem Schaffen *Menzels* (Typus 2 klar ausgeprägt) kennen. So wird uns Dürer der Mann des „planvoll und sinngemäß Geformten, das getragen ist von dem Ethos seelischer Vertiefung" (Wölfflin) und seelischer Wucht.

Demgegenüber tritt der einfache Typus 2 warm, wie wir ihn in *Ludwig Richter* erkennen, als etwas Liebliches, Keusches, Zartes entgegen. Jenes *Gemütvolle*, das man dem Deutschen als so kennzeichnend nachgesagt hat, ist mit diesem seelischen Fühlen gleich. Das Warme, Lebhafte und dabei Weiche äußert sich da in stärker auftretender Rundung, in nicht so großer Gemessenheit, sondern reicherer Abwechslung der Formen und Linien, die dennoch zu schlanker Gestaltung drängen.

Die einfache klare Art eines *Werner* hat viele Anfeindungen, gerade aus dem Kreis der deutschen Künstler mit dem Typus 1, klar oder warm, erlebt. Denn nur zu oft ist das heißere Fühlen gegenüber dem kühleren, das heftigere gegenüber dem weichen ungerecht in der Wertschätzung, in der Beurteilung. Das heißere Fühlen jener warf Werner Kälte, unkünstlerische Nüchternheit, Phantasielosigkeit vor. Mögen bei diesem Urteil auch andere Gründe als rein gefühlsmäßige mitgespielt haben, Gründe, die sich zum Teil auf das Gegenständliche, auf den Niederschlag gewisser geistiger Richtungen und Anschauungen bezogen, so spielten doch die typischen Gefühlsverschiedenheiten eine Hauptrolle.

Um den Unterschied in den Ausdrucksmerkmalen des Typus 2 klar und des Typus 1 warm lebendig vor Augen zu führen, sei etwa an den *Moltke* oder *Bismarck Werners* und *Lenbachs* erinnert. Dem seelischen Typus des Dargestellten war jedenfalls die Ausdrucksweise Werners weitaus angepaßter. Denn Bismarck hatte den Dürerschen Seelentypus 2 klar groß ausgeprägt, Moltke den Typus 2 warm einfach[1]. Das Typische Werners lag ihnen näher als das Typische Lenbachs. Werners typische Ausdrucksweise, seine Neigung zu hellen, zarten Farben, gemessener Art war dem Seelischen Moltkes und Bismarcks gleich, Lenbachs dunkle Färbung, seine glutvolle Überschwänglichkeit des Typus 1 warm war

[1] Der körperliche Typus Bismarcks (2 klar, groß) und Moltkes (2 warm) sei noch ausdrücklich festgestellt!

ihnen im Gefühle fremd. Im übrigen mag es oft genug vorkommen, daß der Künstler ein Modell nachbildet, das körperlich und seelisch einen anderen Typus hat als er. Vielfach aber wählt der Künstler ein Modell nach seinem eigenen Typus. Raffael (1 warm) stellte meist Körper mit diesem Typus dar, Michelangelo (1 klar groß) solche mit Typus 1 klar groß, Rubens (3 warm groß) solche mit Körpertypus 3 warm groß.

Etwas anderes ist die rein künstlerische Gestaltungskraft von Lenbach und Werner. Aber eben das ist es ja, was wir im Besitz der neuen Erkenntnis immer hervorheben müssen: dieses Urteil über die künstlerische Gestaltungskraft ist erst dann als ein *gerechtes* möglich, *wenn wir die typenpsychologischen Voraussetzungen des Künstlerischen festgestellt und erkannt haben.*

Darum können wir sagen: dem Künstler Werner ist sicher in manchem Unrecht geschehen und das Urteil über ihn hat sich von der gefühlsmäßigen Gegensätzlichkeit des Typus 1 und 3 gegen Typus 2 zu sehr beherrschen lassen. Werner ist nur ein Beispiel für die uns noch an anderer Stelle beschäftigende Ungerechtigkeit im Urteil der typisch anders Fühlenden und insbesondere der Künstler selbst über Künstler, wenn sie typisch anders fühlende beurteilen.

Wenn wir also kurz wiederholen, so ist der Inbegriff des deutschen oder nordischen Gefühlstypus (2) die Gemessenheit und allmählich aufwärtsstrebende Schlankheit, das allmähliche Emporwachsen in die hohe Weite, möglicherweise verbunden mit der großen Gebärde oder der bohrenden Tiefe, bald in der klarsten Form, bald in der warmen Art. Der italienische Gefühlstypus dagegen oder der südliche Typus 1 fließt in wohlgerundeter, lebhaft runder Form, in eilendem Schwung in weitem Bogen immer wie der Horizont zu sich selbst zurück. Auch in der italienischen Kunst treten dazu bald die große Gebärde, die vertiefte, bald bringt die Zweiheit von Warm und Klar den Unterschied der Übersichtlichkeit im Sinn eines nordischen Einschlages gegenüber der vielgestaltigen schweifenden Wärme des reinen Typus 1.

Was sonst noch als *„Kunstideal"* betrachtet wird, kann *das Geistige* des Wahrheitssuchers, des verstandesmäßigen Strebens

nach Problemlösungen betreffen: ich kann da aber starke Zweifel in der Richtung nicht verhehlen, daß dieses geistige Streben wohl in Angehörigen *jedes Kulturvolkes* vertreten ist und nicht bloß einem bestimmten zugesprochen werden kann.

Auf einem besonderen Blatt steht endlich das Urteil über die rein künstlerische Gestaltungskraft: die Frage, wer als Künstler höher zu bewerten sei, will mir aber auch da oft weniger wichtig erscheinen als die Tatsache, daß *wir uns möglichst vieler Künstler auf der Grundlage des einen oder anderen Gefühlstypus, des einen oder anderen völkischen Typus im Fühlen erfreuen können.* Schon Goethe (Typus 1) und Schiller (Typus 2) haben Anlaß zu so künstlerischer „Bewertung", die immer etwas Schulmeisterliches hat, gegeben. Goethe hat sich bekanntlich des öfteren gegen diese Neigung gewendet.

Denn wie schon an dieser Stelle betont werden mag: in jedem Typus und in jeder Art ist das höchstwertige Kunstschaffen möglich, und es steht einem jeden frei, die Künstler des gleichgestimmten Typus besonders zu pflegen, wie sich dem Eindruck fremdtypischer Künstler genießend zu unterwerfen. Aber weder im einen noch im anderen Fall sind wir berechtigt, dieses typenpsychologische Verhältnis als Werturteil auszugeben, also den gleichgestimmten Künstler als hochwertiger zu bezeichnen oder etwa den an Heftigkeit oder Wärme reicheren.

Wohl bedeuten die Unterschiede im typischen Fühlen und Gestalten des Typus 1 und 2 die *fundamentalen Differenziertheiten* zweier Rassen, der italienischen im echten Sinn und der deutschen im echten Sinn, aber diese sind durchaus nicht ohne weiteres zwei Weltanschauungen gleichzusetzen. Denn das Geistige, das Denken, kennt keine Grenzen der Rasse, dem Gedanken steht alles frei, dem Fühlen dagegen, das im Banne des eigenen Ichs nach Naturgesetzen bleibt, sind die typischen Grenzen gezogen. Verläßt das Fühlen eines Menschen diese, so verläßt es auch sein Ich: *das Nachfühlen fremder Gefühle* im Weg des Einfühlens bedeutet eine seelische Erregung nach dem Befehl eines fremden Ichs und nach dem Typus und der Art eines fremden Ichs, also ein Aufgehen im fremden Ich unter Aufgabe des eigenen.

Wohl kennen wir auch das „Nachdenken" fremder Gedanken und wir werden ferner erfahren, daß jeder in Worten ausgesprochene und der niedergeschriebene Gedanke sich der typisch eigenartig geformten und verbundenen Wortfolgen bedient: allein der originale Gedanke kennt nicht die Grenzen, die dem Gefühl, wenn es original bleiben will, gezogen sind. Gewiß wird auch die *Art und Weise des Denkens*, die *Denkmethode*, durch die typische Art der Gefühle mitbestimmt — der Denkprozeß wird bei Typus 1 geschmeidiger, aber unsteter verlaufen, bei Typus 2 zielstrebiger und gemessener, bei Typus 3 ruckweise, aufs Ganze gerichtet, sich überstürzend — allein trotzdem erscheint der Verstand freier als das Gefühl.

Die Gerechtigkeit im Urteil wird besonders auch gegenüber dem Typus 3 notwendig. Das Fühlen dieses Typus verläuft nach einer besonderen Gesetzmäßigkeit, die von der des Typus 1 am weitesten entfernt ist.

Der Gefühlstypus 3 ist der Typus des heftigen Fühlens, des ruckweisen, plötzlichen Fühlens. Er kennt nicht die biegsamen Übergänge des Typus 1, nicht die Vermittlung des Typus 2. Sein Ausdruck liebt die *scharfe Gegensätzlichkeit in Form, Farbe und Licht, die Wirkung nach der Tiefe, das Plastische, die Wirkung durch die Gesamtform*, nicht das Zeichnerische. Dieser in Frankreich und Griechenland heimische Typus des Fühlens tritt uns unter deutschen Künstlern entgegen in *Klinger, Liebermann*, in *Rethel, Böcklin, Albert von Keller*, wir treffen ihn unter Nichtrassedeutschen bei *Rembrandt, Rubens* und jedenfalls der Masse der französischen Maler.

Es ist der Typus des *Impressionismus, der Lichtmalerei*, den wir nun betrachten. Wieder kehren die *Arten* wie in den anderen Typen, aber stets mit dem Wesentlichen des Typus 3 unlöslich verbunden. Die große Art mit der warmen erkennen wir in *Rubens*, die warme mit der ausgeprägten in *Rembrandt*, die klare, dabei ausgeprägte in *Klinger*, die warme einfache in *Böcklin, Rethel*, die klare einfache in *Keller*.

Der Typus 3 ist so eigentlich der Typus des ruckweisen Ringens und Wühlens mit Perioden des Nachlassens, der heftigen Be-

wegung besonders in seiner warmen Art und der Verbindung dieser mit der großen.

Er strebt wie der Typus 2 in die Höhe und Weite, aber er türmt sich ruckweise, ohne biegsame Vermittlung und ohne Achtung auf vermittelnde Übergänge empor, zu scharfen Spitzen, Kanten und Giebeln, während Typus 2 schlank und biegsam vermittelt, Spitzen vermeidet und mit runden Knöpfen, Helmen, flachen Bögen krönt.

Typus 3 springt ruckweis ein den Kanten und Ecken des griechischen Tempels wie des ägyptischen, der Gotik wie des Barock empor.

Diesem Gefühlstypus ist der an den Werken des italienischen Typus 1 geschulte Geschmack oft fassungslos und verständnislos gegenübergestanden. Dem wohlgerundeten Ausdruck des heißmilden Fühlens kam der eckige, gegensätzliche Ausdruck des heftig-kühlen Fühlens roh, brutal, gefühllos, unkünstlerisch vor.

Diese und ähnliche Urteile hören wir nur zu leicht, wenn der weicher Fühlende über ein Werk des kühl-heftigen Fühlens urteilen soll. Typus 1 und Typus 2 sind ja Typen des weichen Fühlens. Es ist also nicht zu verwundern, daß beide Typen dem Typus 3 feindlich gegenüberstanden und stehen.

Das Gegensätzliche in den Werken des Typus 3 wurde von den Gegnern als abstoßend hart bezeichnet, die starke rhythmische Betonung als *äußerliche Theatralik* hingestellt, die Seltenheit starker Rundung und wohliger Übergänge als *Mangel an Gestaltungsvermögen* — in der Musik als Melodielosigkeit — die Gegensätzlichkeit in den Farben, insbesondere auch in der Orchestermusik von Liszt, Berlioz, Wagner, als *Effekthascherei*. Ebenso abfällig ward die Neigung zur Darstellung des *affektvoll Erregten* beurteilt, wie die Neigung zur Sättigung der Form durch den Ausdruck, zur heftig packenden Auffassung des im Leben Geschauten, *zum Realismus* des Typus 3 gegenüber der „Schönheit" des Typus 1.

Den reinen Ausdruck des Typus 3 klar dürfen wir in den Werken des *dorischen Griechenlandes* erblicken: hier herrschen die übersichtlich gelenkte Kraft und Kühle des Fühlens, straffer Rhythmus, ruckweises, nicht im Bogen vermittelndes Streben nach der Höhe, die Gerade und die Ecke.

Die griechische Plastik schuf jene Körper, die sogar, wenn Schlafende dargestellt wurden, nur „scheinbar schliefen". Denn ihre Körper behielten die straffe Spannung und Streckung bei (vgl. den toten Niobiden!).

Die *Gotik* liebte die sich streckenden Körper, die nach abwärts gebogenen und gestreckten Fußspitzen, das brünstige religiöse Leid, das die Körper von innen heraus, durch seelische Notwendigkeiten, biegt und preßt (Hausenstein). Die Kunst des Typus 1 dagegen stellte mit Vorliebe den nachlässig hingegossenen Körper dar. Vielfach stellten die Meister mit dem Typus 1 auch Körper dar, die den Einstellungstypus 1 aufwiesen, während die Meister mit dem Typus 3 Körper mit der Einstellung des Typus 3 darstellten. Von dieser Regel gibt es natürlich Ausnahmen. Denn der Meister mit dem Typus 1, der zufällig einen Angehörigen des Typus 3 mit dessen Körpereinstellung in Stein oder Farbe darstellt, legt seinen seelischen Ausdruck in *die Art und Weise* hinein, mit der er den nach Typus 3 eingestellten Körper wiedergibt.

Die Maler des Typus 3 lieben die Pracht der Farben. Im Gegensatz zu ihnen erscheinen die Meister des Typus 2 blaß, wie nur koloriert, flächig gemalt, während jene durch gegensätzliche Farbentöne nach Tiefe, nach Plastik streben.

Eine besondere Stellung nehmen die Künstler mit dem Typus 3 warm ein. Dieser Typus des heftigen Fühlens mit dem sanguinischen, südlichen Einschlag hat die größere Vielgestaltigkeit der warmen Art, er hat einen weichen Einschlag, leichte Rundungen neben um so grelleren Ecken und Kanten, Farben, deren Sättigung sich denen des Typus 1 nähern, die aber gegensätzlich nach Art des Typus 3 verwendet werden. Das Hinreißende, Heftige des Typus 3 erhält also hier einen Einschlag südlicher Rundung und Lebhaftigkeit. Wir erkennen es in Böcklin, in Rembrandt, in Rethel, im Spitzbogenstil.

Die Masse der *französischen* Maler schafft und schuf in diesem Typus wie auch die Masse der französischen Tondichter und Wortdichter.

So ist denn vieles, was wir als Wesensmerkmale der französischen Malerei schon seit langem kennen, als Wesensmerkmale der Kunst des Typus 3 zu buchen.

Alle selbstverfaßten, also originalen Wort- und Tonfolgen weisen den Ausdruck des seelischen Typus ihres Verfassers auf. Die praktische Probe hierauf macht man mittels der lauten Wiedergabe im Sprechen oder Singen, durch die Typenprobe, die uns noch beschäftigen wird.

Unter Wort- und Tonfolgen fallen ebenso die täglichen Gespräche, die keiner aufzuzeichnen pflegt, wie selbsterfundene Tonfolgen, die einer vor sich hinsingt, ohne sie aufzuzeichnen, besonders das Volk bei der Arbeit, weiterhin alles das, was wir aufzuzeichnen pflegen: Briefe, Aufsätze, Abhandlungen, wissenschaftliche Abhandlungen wie unterhaltende, dichterische Prosa wie eigentliche Dichtungen, Lyrik wie Epos und Drama, alle Musik, ebenso solche für Instrumente wie für die Stimme, in allen Kunstformen.

Die Erzeugnisse der menschlichen Lebensbetätigung in Worten und Tönen weisen, wenn sie auch ***keinen künstlerischen Wert*** haben, dennoch die Ausdrucksmerkmale auf. Andererseits gibt es keine künstlerisch wertvolle Wort- oder Tonfolge, die sie nicht hätte, so daß wir ganz allgemein sagen können: ***Künstlerisches Schaffen gibt es nur in und mittels Ausdrucksformen, mag dies nun dem Künstler bewußt sein oder nicht, mag er es wollen oder nicht. Auch Programmusik*** arbeitet auf der Grundlage solcher, es müßte denn sein, daß sie phonographenmäßig die Laute in der Natur nachahmt, wie der photographische Apparat die Erscheinungen der sichtbaren Natur, was wohl selten genug vorkommen mag.

So treffen wir denn in Worten und Tönen alle die Ausdruckstatsachen an, die wir schon in dem Sichtbaren kennengelernt haben, nur eben ins Hörbare übersetzt.

Die Meister des Typus 1, meist Italiener, aber auch Deutsche wie *Mozart, Schubert, Goethe, Rückert,* zeichnen sich aus durch Gleichmäßigkeit und Glätte im Rhythmus, stark gebogene Melodien, Neigung zu raschem Zeitmaß, die klare Art durch besondere Übersichtlichkeit, die warme durch reiche Vielgestaltigkeit und bunten Wechsel. Große Gegensätze in der Lautheit (Dynamik)

und in der Orchesterfärbung *vermeidet* dieser Typus, wenn er sich rein erhält. Die Stimme hat dunklen und weichen Klang, im Reden wie Singen. Rasches Tempo der gesprochenen wie geschriebenen Rede, melodische Biegung derselben und stark gebogene Sprachmelodie, Gleichmäßigkeit im Sprechrhythmus sind die Ausdrucksmerkmale insbesondere der Rede im Alltag wie bei dichterischer Tätigkeit.

All dies finden wir ebenso bei den alten *Römern* wie Horaz, Cicero, wie den *Italienern* Dante, Tasso, Machiavelli sowie unter nicht wenigen *Deutschen*, von denen noch Paul Heyse, Körner, Haydn, Bruckner genannt seien.

Die warme Art mit ihrer größeren Vielgestaltigkeit und größerer Lebhaftigkeit, einem Einschlag von Romantik und stets einnehmender *Gemütlichkeit*, haben *Palestrina*, *Pergolese*, *Bruckner*, *Haydn*, *Körner*, *Rückert*, die klare mit ihrer *göttlichen Abgeklärtheit*, Übersichtlichkeit *Mozart*, *Goethe*, *Heyse*.

Die anderen Arten kehren wieder wie bei den bildenden Künstlern: die große treffen wir manchmal bei *Goethe*, immer bei *Händel*, bei *Tasso*, *Dante* und *Michelangelos* Gedichten.

In den Briefen, Aufzeichnungen der schon genannten bildenden Künstler wie *Lenbach* (warme Art), *Stuck* (klare Art), *Schwind*, *Feuerbach* (beide wie Stuck), *Leonardo* (klar ausgeprägt), *Salvator Rosa* (wie Leonardo), in den Gedichten von *Michelangelo* (klar groß), *Raffael* (warm ausgeprägt) haben wir ein ausgezeichnetes Hilfsmittel, um den Typus des Malers und für bestimmte Werke auch die jeweilige Art festzustellen.

Wir erkennen gerade bei der Typenuntersuchung der Wort- und Tondichter, daß jeder Meister und jeder Mensch, wie wir schließen dürfen, zwar in seinem originalen, durch das Ich bestimmten Schaffen und in jeder durch sein eigenes Ich bestimmten Lebensäußerung *einem einzigen Typus*, eben seinem im Ich enthaltenen Typus treu bleibt, daß er aber andererseits *in den Arten möglicherweise wechselt*.

Dieser Wechsel kann z. B. dadurch entstehen, daß sich ein Dichter einem fremden Typus anzupassen sucht, er kann aber auch in einem sehr wechselvollen Gefühlsleben begründet sein.

So wechselte *Goethe* zwischen der einfachen klaren Art des Typus 1 und der großen klaren, auch wandte er in bestimmten Bühnenwerken die dramatische Gefühlsart an, während er in anderen Dramen lediglich die lyrische Art anwendet.

So wechselte *Händel* zwischen der warmen und der klaren großen Art des Typus 1.

Diese kurzen Feststellungen mögen genügen. Denn in der Musik, im Gesang und in der Rede kommt es vor allem auf die praktische Vorführung an, die in einem Buch nicht möglich ist.

Es sei deshalb auf die praktische Vorführungsmöglichkeit durch Frau *Klara Rutz und den Verfasser* hingewiesen (siehe Einleitung und anhängenden Prospekt).

Für alle Werke des Typus 1 klar kann man das anhaltende Fließen, die „Mühelosigkeit der Bewegung" (Nohl), das glatte Dahinlaufen des Rhythmus, das Melodisch-Schwelgerische hervorheben, für die warme Art, den reinsten Typus, der allerdings nicht so häufig vorzukommen scheint, das üppige, vielgestaltige Schaffen, wie es uns in *Bruckners* Werken entgegentritt, den glatten Fluß in die Breite, das nicht Endenwollende unter dem Überfluß der Einfälle.

Auf einem anderen Blatt steht auch hier wieder die Frage nach der rein künstlerischen Gestaltungskraft, *dem künstlerischen Verarbeiten des Ausdrucksmateriales*, das das typische Fühlen des eigenen Ichs darbietet, und die weitere Frage, inwiefern das typische Fühlen durch ein fremdes Fühlen gestört und durch das Vorbild einer anderen Künstlerpersönlichkeit unter Beeinträchtigung der eigenen beeinflußt wurde.

Die Wort- und Tonfolgen des *Typus 2* haben das Gemessene, glatte Fließen, aber ohne die starke Rundung des Typus 1, also den ebenmäßigen Rhythmus, die übersichtliche Gliederung, die Neigung zu langsamerem Tempo, die allmähliche Steigerung gemeinsam. Weichheit und Klarheit, überirdische Erhebung, nur leicht gebogene Melodien sind seine Kennzeichen. Zarte, oft sentimentale Einfachheit ohne die sinnliche Schwelgerei des Typus 1 üben hier eine wunderbare Wirkung auf den nachfühlenden und deshalb verstehenden Hörer aus.

Haben uns da die Angehörigen der klaren, reinsten Art des Typus 2, wie *Brahms*, die herrlichsten Werke beschert, so bringen die Angehörigen der warmen Art mit ihrem sanguinischen Einschlag des Typus 1 eine lebhaftere, abwechslungsreichere Gestaltung, etwas Romantisches und weniger Beständiges. *Richard Strauß* ist da besonders zu nennen. Vielfach wird er wie andere bei der Wiedergabe falsch aufgefaßt, unter zwangsweiser Anwendung von Ausdrucksmitteln des Typus 1 oder besonders des Typus 3 (der mit *Bach, Liszt, Wagner, Berlioz* in reinster Form seinen Einzug in die Musik hielt), wodurch dann die im Werk liegende Ausdruckstendenz vergewaltigt und umgemodelt, das Werk gefälscht wird.

Darum mag es auch am Platz sein, darauf hinzuweisen, wie Richard *Strauß* selbst (Merker, 1914, S. 392) *„mit wohltemperierter Leidenschaft"* die Wiedergabe seiner Werke leitet, mit *„souveräner Ruhe"* und *„Abgeklärtheit"*. Das Eckige, Zackige und Wühlende des Typus 3, wie wir es in Bach, Wagner, Liszt, Berlioz erkennen, ist nicht sein Typus. Wohl ist es natürlich, wie bei allen Ton- und Wortfolgen, *möglich*, Folgen des Typus 2 *zwangsweise mit den Ausdrucksmanieren des Typus 1 oder 3* wiederzugeben, aber was dabei herauskommt, ist eine Unterdrückung vieler in dem Werk enthaltenen Ausdrucksmerkmale. Der Gesamteindruck ist dann zwiespältig, verschroben, unecht.

Alle die uns bekannten Arten kehren also auch im Typus 2 wieder. So die große warme, diese vor allem in *Beethoven, Schumann*, in *Schiller, Grillparzer*. *Beethoven* aber hatte in gewissen Werken auch die einfache warme Art, die einfache klare, oft, wie in der „hohen Messe" die ausgeprägte klare Art, in *Fidelio* die ausgeprägte klare, bald lyrische, bald dramatische, in der *neunten Symphonie* die große klare Art.

Schiller wechselte zwischen der warmen großen Art und der klaren großen, in Bühnenwerken abschnittsweise zwischen der lyrischen und dramatischen.

Schumann hatte in der einen Reihe von Werken die große warme Art, in anderen die kleine, dann wieder die klare einfache Art.

Wer sich da für Einzelheiten interessiert, der sei auf die schon erschienene Literatur verwiesen (Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung, sowie Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme).

Wie in der bildenden Kunst war auch in der Musik der *Einfluß der zeitlich vorausgehenden Meister mit dem Typus 1, der Italiener,* von schlimmer Wirkung auf die Gestaltung des reinen Ausdrucks des Typus 2. Beethoven selbst stand in seinen Erstlingswerken unter dem Einfluß der dem Typus 1 angehörigen Meister wie *Haydn* und *Mozart.*

In neuerer Zeit ist aber der Einfluß des Typus 3 dem Ausdruck des Typus 2 besonders gefährlich geworden.

In *Wagner, Liszt, Berlioz* hielt der Typus 3 seinen Einzug (abgesehen von Gluck und Bach) in die Musik, um vermöge der den Werken des Typus 3 innewohnenden Heftigkeit alles zu unterjochen.

Wohl regte sich der Widerstand der Angehörigen des Typus 2 und 1 und derer, die an die Werke dieser weichen Typen gewohnt waren. Mit der Zeit aber wurde dieser Widerstand überwunden und man nahm das als *eine „rein künstlerische Errungenschaft"* auf, was in den genannten Meistern des Typus 3 der Ausdruck ihres seelischen Typus ist, also nur das Material für die künstlerische Gestaltung, wenn schon mit derselben dann zu einer Einheit im Werk verschmolzen.

Wie in der französischen Gotik der Ausdruck des seelischen heftigen Typus 3 herrscht und lange Zeit alle anders fühlenden Schaffenden verdrängte, so verdrängte das heftige Fühlen Wagners und der anderen das Schaffen der typisch weich Fühlenden.

Das Urteil wurde völlig verwirrt. Erst jetzt sehen wir klarer: die Meister des Typus 3 in Musik wie Wort haben das ungestüm Wechselnde in Rhythmus und Melodie, die Gegensätzlichkeit im Rhythmus, in der Melodie, in der Lautheit, in den Orchesterfarben, das ruckweise Streben in die Höhe, die Wirkung durch die Gesamtform bei unübersichtlicher Gliederung im einzelnen. Daher die *Chromatik,* die in der Musik des Typus 3 mit Vorliebe herrscht, *die „unendliche Melodie",* das *Geräuschvolle, rhythmisch*

hart Gestoßene, die Perioden und Pausen des Nachlassens nach ruckartiger Steigerung, die Auflösung des Musikalischen, die mit der Auflösung des Baues in der Gotik vergleichbar ist.

Alle Arten verschmelzen mit diesem Typischen: bei der klaren herrscht eine etwas größere Übersichtlichkeit, bei der warmen häufen sich die verwirrenden Gebilde, bei der großen verbindet sich mit dem Typischen das Ausladende, Großgeschwungene, Unbändige, bei der ausgeprägten vereinen sich das Typische und der Ausdruck des Gefühlstiefen zu einer nicht zu übertreffenden Leidenschaftlichkeit, zu der womöglich noch der Ausdruck des Dramatischen tritt.

Richard Wagner nun hatte nicht etwa nur den einfachen Typus 3, wie ihn augenscheinlich *Liszt* oder *Bach wohl in allen Werken* haben, sondern er schuf bald Werke, die den Typus 3 klar groß ausgeprägt und dramatisch haben, wie andere, die den Typus 3 mit der großen warmen ausgeprägten und dramatischen Art verbinden. So gehören *Lohengrin* der ersteren hochkomplizierten Artenverbindung im Typus 3 an, ebenso *Parsifal* und der *Ring des Nibelungen*. Der letzteren gehören *Tannhäuser* und *Tristan und Isolde* an. Frühere Werke wie der *Fliegende Holländer* haben den Typus 3 warm ausgeprägt dramatisch, also in kleiner Art.

So erkennen wir in Wagner einen *hochkomplizierten Typus 3*, wie er etwa in *Rubens* existierte, der aber lediglich den Typus 3 warm groß hatte, während Wagner noch die *Rembrandtsche* tiefleidenschaftliche Art und die dramatische in den Bühnenwerken hatte.

Obendrein gehörte er zu den Meistern, die in den Arten *wechselten:* bald hatte er den sanguinischen Einschlag der warmen Art, bald die klare Art, die einem Einschlag des kühlen Typus 2 gleichkommt, eben weil die klare Art des Typus 3 mit dem Typus 2 überhaupt eine geringere Wärmestufe gemein hat.

Bald hatte er die ausladende große Art, die große Gebärde, bald die kleinere, beweglichere Art. Stets aber die tiefe, ausgeprägte Art.

In seinen *Briefen des Alltages* scheint er meist die kleine warme ausgeprägte Art besessen zu haben, also den Typus 3 mit dem sanguinischen Einschlag und der leidenschaftlichen Vertiefung.

Finden wir in Briefen *Dürers* den Typus 2 klar groß ausgeprägt, in Briefen *Beethovens* den Typus 2 warm groß, in den Briefen von *Rubens* den Typus 3 warm groß, so in den *Texten*, die *Wagner* zu seinen Musikwerken verfaßt hat, den hochkomplizierten Typus 3, in den Arten mit der Musik wechselnd.

Damit kommen wir auch zu dem Thema von *Wort und Ton* und seiner von Wagner geforderten Übereinstimmung.

Hier zeigt der praktische Versuch, daß die Tondichter nur zu oft Sprachwerke von im Typus verschiedenen Meistern vertonen. Für die Wiedergabe geht dabei der fremde Typus oder eine verschiedene Art völlig verloren: der praktische Versuch zeigt, daß die Vertonung *allein* für die Wiedergabe ausschlaggebend ist. Nur der Rhythmus und die Melodie der *Vertonung herrschen*, im Typischen wenigstens. Nur ihr typischer Ausdruck ist für die Wiedergabe maßgebend: man möchte meinen oder wünschen, daß das anders sei. Aber der Versuch zeigt es. Möglicherweise aber wird der Vertoner durch den fremden Typus oder durch eine fremde Art des Gedichtes oder Textes veranlaßt, in der Art zu wechseln. So hat der Text der hohen Messe Beethovens (der übliche lateinische Text jeder gesungenen Messe) den Typus 1 klar ausgeprägt bis auf wenige Stellen, die in Typus 1 klar einfach wiederzugeben sind, *wenn man den Text spricht.* Beethovens *Vertonung* aber muß im Typus 2 klar ausgeprägt gesungen werden, wieder aber ausgenommen die Stellen, die im lateinischen Text in der einfachen Art des Typus 1 klar zu sprechen sind.

Derartige Beispiele lassen sich noch mehr finden. Sie berechtigen zu der Folgerung, daß da unter dem Einfluß der im Text enthaltenen Ausdrucksmerkmale der Vertoner seine *Art* wechseln kann.

Aber ebenso häufig, ja noch häufiger sind die Fälle, daß der in einem ganz anderen Typus oder in anderer Art zu *sprechende* Text in dem Typus des Vertoners und seiner gewohnten Art, die beide durch den Text nicht im mindesten berührt wurden, zu *singen* ist. Man kann auch durchaus nicht sagen, daß deswegen die gefühlsmäßige und die künstlerische Wirkung des Werkes zu leiden hat. Es tritt eben der Text und dessen Autor zugunsten des

Vertoners wenigstens im Typischen *zurück*. Das Ideal ist freilich die typische Übereinstimmung von Text und Ton, wie sie dann vorhanden ist, wenn der Tondichter zugleich sein Textdichter ist.

Es bleibt auch unbestreitbar, daß man, wenn man Musik und gesungenes Wort hören will, eben auf die Vorführung des bloßen gesprochenen Wortes mit seinen sprachmusikalischen Eigenschaften verzichtet oder notgedrungen verzichten muß.

Den Typus 3 treffen wir *herrschend in Frankreich* an: selten sind dort Tondichter, wie *Debussy*, der den Typus 1 warm hat. Meist treffen wir den Typus 3 warm, auch klar einfach. Der große warme oder große klare Typus 3 ist augenscheinlich seltener. Die großen Dramatiker *Molière, Racine, Corneille* haben Typus 3 warm groß. Die bekannten französischen Tondichter, wie *Auber, Charpentier, Cherubini, Gounod, Massenet, Mehul* haben alle den Typus 3 warm klein, seltener sind solche mit der klaren Art, wie *Adam, Boieldieu, Chabrier, Messager*.

Die Typenprobe (Rutzsche Psychoanalyse)

Alle die Ansichten, die hier dargestellt werden, unterscheiden sich von vielen philosophischen oder ästhetischen dadurch, daß sie sich streng auf *Tatsachen* aufbauen, während sich jene in subjektiven, verstandesmäßigen Schlüssen ergehen. Hier aber wird nichts behauptet, was sich nicht durch eine praktische Tatsache erweisen oder doch aus einer solchen schließen ließe.

Kein Dichter, kein Maler, keine Persönlichkeit wird etwa durch die Rutzsche Lehre nach Verstandesschlüssen in ein System eingeschachtelt, sondern nur der praktische Versuch, den jeder Normale und richtig Angeleitete nachprüfen kann, entscheidet darüber, welchen seelischen und welchen körperlichen Typus ein Künstler, ein Mensch im Leben hat, aus welchem seelischen Typus ein Werk von ihm, seine Handschrift, sein Sprechen und Singen hervorgeht.

Die Art und Weise, wie wir praktisch feststellen, welchen seelischen Typus jemand hat, nennen wir *Typenprobe*.

Wie bei allen menschlichen Dingen kann es auch da vorkommen, daß man sich einmal über das eine oder andere irrt, doch

sind die durch Jahre fortgesetzten Untersuchungen mittels der Typenprobe allmählich so oft überprüft worden, daß auch einzelne Bestimmungsfehler auf ein kleinstes Maß beschränkt sein dürften.

Der springende Punkt für die praktische Typenprobe ist der: wie jeder Mensch die Ausdrucksgebärde der Trauer willkürlich annehmen kann, so kann er auch die einem anderen typischen Fühlen als dem seinen zugehörigen Ausdruckseinstellungen des Körpers annehmen. Die Entdeckung dieser verschiedenen körperlichen Typen und die Methode ihrer praktischen Anwendung ist das Verdienst von *Joseph Rutz.*

Ganz einfache praktische Anweisungen, die ein jeder beherrschen kann, ohne daß er über irgendwelche anatomische oder physiologische Kenntnisse zu verfügen brauchte, setzen ihn in den Stand, die anderen Typen und Arten mit dem seinigen zu vertauschen.

Zunächst muß sich jeder klar werden, welchen Typus und welche Art der *Körper*einstellung er selbst hat. Sodann stellt er seinen seelischen Typus dadurch fest, daß er eine selbstverfaßte Wortfolge, wie beispielsweise einen Brief von sich, unter Annahme der Körpertypen und -Arten nach folgenden Anweisungen laut spricht (mit Vollstimme, nicht etwa mit Kopfstimme):

I. *Italienischer Typus 1.* Schiebe den Unterleib in wagrechter Richtung vor und behalte diese Vorwölbung auch beim Ausatmen bei. Versammle die eingeatmete Luft *tief.* Zu dieser ersten Einstellung muß aber noch eine zweite kommen, da sonst der Körpertypus nur primitiv, unvollkommen ist. Man muß nämlich nun noch entweder die hochschmale oder die hochbreite Körperart einstellen:

a) Hochschmale Art: Ziehe zur Unterstützung der Atmung den Leib da, wo das Paar des an den griechischen Bildwerken so deutlich zu sehenden geraden Rumpfmuskels rechts und links des Nabels herunterzieht, jeweils in begrenztem Umfang (also etwa talergroß) nach dem Innern herein. Man kann dies kurz die *„schmale Stütze"* nennen. Die durch die erste Einstellung dunkel und weich klingende Stimme wird durch diese schmale Stütze zu

runder Form in der höheren Lage beeinflußt, zu etwas breiter in tiefer Lage. Diese Stimmart ist der Ausdruck der *klaren Art.*

b) Hochbreite Art: Ziehe anstatt wie oben unter a etwa eine Hand breit weiter links (in der Gegend der Hypochondrien), also weiter gegen die Hüftknochen zu, den Leib in begrenztem Umfang herein: *breite Stütze.* Die Stimme wird dadurch (gerade umgekehrt zur hochschmalen Art) in der Höhe breiter, in der Tiefe runder, sonorer (*warme Art*).

II. Diese zwei Arten kehren im *Typus 2* in der gleichen Ausführung wieder. Nur wird da die den Typus bestimmende Einstellung anders ausgeführt: Man ziehe den Leib ein und schiebe die Seiten gleich über den *Hüften wagrecht nach rückwärts.* Diese Einstellung ist beizubehalten. Es stellt sich dann als weitere Folge eine stärkere Vorwölbung der *Brust* ein, weiter ist die eingeatmete Luft *höher* als bei Typus 1 zu versammeln, sozusagen hinter den Rippen, soweit diese reichen.

Der Stimmklang ist *heller* wie bei Typus 1, aber *ebenfalls weich.* Außer diesen zwei weichen Stimmtypen gibt es den dritten metallischen Typus:

III. Der französische oder keltische Typus 3 besteht von vorn herein in zwei Ausführungsarten, die die primitive Grundlage der vollkommenen Ausdruckshaltung sind:

a) Schiebe den Leib von den Hüftknochen nach vorwärts abwärts, biege dich dabei im Kreuz ab und strecke dich. Die Luft wird höher, wie bei Typus 2, versammelt. Diese primitive Einstellung wird zur *hochschmalen* Art des Typus 3, indem man die Stellen der breiten Stütze *herauswölbt.* (Man beachte, daß die Stellen nicht wie bei der breiten Stütze bei Typus 1 oder 2 *herein-*, sondern *heraus*gewölbt werden!) *Klare Art.*

Der Klang der Stimme ist hell wie bei Typus 2, jedoch metallischer, härter, kraftvoller im guten Sinn, in der Höhe rund, in der Tiefe breit.

b) Schiebe den Leib gleich über den Hüften schräg nach rückwärts abwärts, unter Abbiegen des Körpers im Kreuz und unter Strecken. Diese primitive Einstellung wird zur *hochbreiten* Art des Typus 3, wenn man die breite Stütze, genau wie bei der hoch-

schmalen Art herauswölbt. Der Stimmklang ist in der Höhe breit, in der Tiefe rund. *Warme Art.*

Diese drei Haupttypen der Körpereinstellung und der zugehörigen Stimmtypen in ihren zwei Unterarten (der hochschmalen und hochbreiten Art) sind praktisch das Wichtigste. *Man könnte sie auch als sechs Typen bezeichnen,* da der Unterschied zwischen den zwei Arten ein großer ist. Doch behalten wir die drei Haupttypen deswegen bei, weil es vorkommt, daß *eine und dieselbe* Person in den zwei Arten der hochbreiten und der hochschmalen Art *wechselt,* indem sie auch in ihrem Schaffen, also im Seelischen wechselt. *Nicht aber kommt der Wechsel zwischen den Haupttypen vor,* es müßte denn sein, daß jemand fremde Melodien oder Wortfolgen, fremde bildnerische Motive, Stile *kopiert oder nur leicht variiert.*

Wenn nun der Leser eine selbstverfaßte Wortfolge von sich nacheinander unter Anwendung der sechs genannten und beschriebenen Arten laut spricht, so wird er bemerken, daß bei richtiger Ausführung der obigen Anweisungen die Wirkung seiner Wortfolgen eine ganz verschiedene ist. Entweder es paßt die dunkelweiche Stimme des Typus 1 am besten, und zwar nur in der hochbreiten oder in der hochschmalen Art, oder aber es paßt nur der Typus 2 oder der Typus 3 in der einen oder anderen Art.

Dieses „Passen" macht sich in der Weise bemerkbar, daß nur dann der natürliche Ausdruck, die Echtheit im Ausdruck vorhanden ist.

Der Leser ist imstande, zu prüfen, ob er diejenige Einstellung des Körpers, in der seine Wortfolgen nach seinem Ohr oder dem Urteil Zuhörender am natürlichsten klingen, auch sonst im Leben anwendet. Regelmäßig wird das der Fall sein. Ausnahmen können sich allerdings infolge Anwendung einer der berüchtigten mechanischen Atemmethoden[1] oder durch mechanisches Einüben einer bestimmten Atmungsart infolge einer bestimmten Gesangsmethode oder Sprechmethode ergeben.

[1] *Kofler,* Mensendieck usw. verbreiten solche alleinseligmachende Atemmethoden; jeder hat dabei immer nur für *einen* Typus nebst Art recht.

Es war nämlich bisher den praktischen Gesanglehrern wie den Vertretern der einschlägigen Wissenschaften unbekannt, daß die verschiedenen Einstellungstypen des Körpers existieren, weiter, daß diese von den seelischen Typen abhängig sind, und daß jeder Mensch, *entsprechend seinem seelischen und seinem Körpertypus*, eine ganz bestimmte Atmungsweise habe.

Verändert man diese Atmungsart durch den jedermann natürlich möglichen willkürlichen Eingriff, *so entstehen immer dann Störungen im Gebrauch der Stimme*, wenn man seine eigenen, selbstverfaßten Wortfolgen spricht, denn diese sind in ihrer Gestaltung vom eigenen seelischen Typus abhängig und bedürfen der Wiedergabe durch die zu dem seelischen Typus gehörige Körpereinstellung und Atemversammlung sowie Atmungsart.

Wenn ein Mensch gemäß seinem seelischen Typus die Einstellung des Typus 2 hat, und ein Gesanglehrer bringt ihm durch die Vorschrift, immer recht tief zu atmen, eine Atemversammlung ähnlich wie bei Typus 1 bei, so verliert der Schüler seine natürliche, ausdrucksechte Atmungsart und gerät auf falsche Ausdrucksmittel. Es stellen sich dann Störungen im Ausdruck und außerdem Störungen im Gebrauch der Stimme, der Kehle und des Ansatzrohres (Mund, Rachen usw.) ein.

Der Leser kann das selbst dadurch ausprobieren, daß er eine selbstverfaßte Wortfolge in den verschiedenen Typen spricht und dabei beobachtet, wie nicht bloß die Echtheit des Ausdruckes bei Anwendung eines falschen Typus leidet, sondern auch der wohlige, mühelose Gebrauch der Stimme und der Atmung.

Wenn der Leser festgestellt hat, welcher Typus und welche Art zur Wiedergabe seiner Wortfolgen benötigt sind, gehe er dazu über, Wortfolgen von anderen wiederzugeben. Da wird er nun finden, daß gerade diejenige Art und der Typus, der bei den selbstverfaßten Wortfolgen *nicht* gepaßt hat, bei anderen der „einzig richtige" ist.

Man lese etwa nacheinander Wortfolgen von *Goethe* aus Werthers Leiden, sodann eine Stelle aus *Storm*, endlich eine von *Freiligrath*. Oder etwa einen Brief von *Mozart*, dann einen von *Brahms* und einen von *Löwe*.

Bei der ersten Stelle paßt nur der Typus 1 hochschmaler Art als Ausdruck des Seelentypus 1 klar, bei der zweiten Stelle nur der Typus 2 hochschmal als Ausdruck des Seelentypus 2 klar, für die letzte Stelle immer nur der Typus 3 als Ausdruck des Seelentypus 3 klar.

Spricht man *Storm* in dem Typus *Goethes*, so klingt die Stimme, die bei Goethe selbstverständlich, im Ausdruck echt wirkt, allzu dunkel, dumpf, störend verschleiert. Spricht man umgekehrt *Goethe* im Typus 2 *Storms*, so klingt dieser Typus, der bei Storm selbstverständlich klingt, offen, allzu hell, leiernd. Der Typus 1 oder 2 klingt bei *Freiligrath* übertrieben weich, schwächlich, ausdruckslos. Umgekehrt klingt der Typus 3 klar, der bei *Freiligrath* echt und natürlich klingt, bei *Goethe* und *Storm* brutal hart, für *Goethe* auch zu hell.

So versuche man nacheinander auch die Angehörigen der hochbreiten Art in den Typen, z. B. Briefe von *Lenbach* (Typus 1 warm), *Richter* (2 warm), *Böcklin* (3 warm). Oder Prosa und Poesie von *Körner* (1 warm), *Eichendorff* (2 warm), *Jean Paul* (3 warm).

Die Beispiele sind handlich zusammengedruckt in Rutz, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Verlag Breitkopf & Härtel.

Gewisse Menschen, Dichter, Künstler haben aber nicht bloß einen Typus in einer der einfachen Arten, die wir bisher beschrieben haben, vielmehr gibt es, wie schon bekannt, oft Menschen mit weiteren besonderen Arten des seelischen Fühlens und des zugehörigen körperlichen und stimmlichen Ausdruckes.

Wenn man daher den seelischen Typus einer Persönlichkeit feststellen will, muß man damit rechnen, daß auch eine der besonderen Arten gegeben sein kann. Es kann, wie wir sehen werden, auch dieselbe Persönlichkeit zwischen mehreren dieser Arten und der zwei schon oben angegebenen *wechseln*.

Die *große Art* ist sehr häufig unter Deutschen anzutreffen, besonders in Verbindung mit dem Typus 2. Man nimmt sie praktisch an, indem man die *Magengrube vorwölbt* und mit nachhaltiger Kraft vorgewölbt läßt. Dadurch wird die Stimme voller gegen-

über der kleinen Art der Stimme, die mit der eingesunkenen Magengrube gepaart ist.

Wenn man eines der oben angegebenen Beispiele mit der großen Art der Stimme wiedergibt, wird man bemerken, daß da die Stimme unnatürlich groß, übertrieben, gemacht groß klingt, im Ausdruck unecht.

Spricht man dagegen eine Stelle aus Briefen *Goethes* aus seiner Schweizer Reise, etwa den, der von der Abfassung seines Epos Hermann und Dorothea handelt, so wird man bemerken, daß da die große Art, verbunden mit dem Typus 1 klar, notwendig ist. Die kleine Art klingt dann zu unbedeutend, schwächlich.

Im Typus 2 verlangen die große Art in Verbindung mit hochbreiter (warmer) Art: Briefe von *Beethoven*, Schriften von *Schumann*, *Schiller* (Abfall der Niederlande).

Eine andere wichtige Art ist der Ausdruck der *tiefen* Gefühlsart. Hier wird die Stelle des Leibes *gleich über dem Nabel* besonders wichtig. Die ausgeprägte Art wird im Typus 1 und 2 angenommen, indem man da den Leib (also zwischen den Stellen, die bei der schmalen Stütze hereingezogen werden) nach dem Innern hereinzieht. Bei dem Typus 3 wird die gleiche Stelle nicht hereingewölbt, sondern *heraus*gewölbt (wie ja auch die breite Stütze herausgewölbt wird). Diese Einstellung wirkt also auf die Mittellinie der Vorderseite des Leibes.

Die Stimme erhält dadurch einen leicht verschärften Einschlag, eine leidenschaftliche, eifernde Note.

Den Typus 2 klar ausgeprägt verlangt beispielsweise die Selbstbiographie *Webers*, des Tondichters. Den Typus 2 warm ausgeprägt Gedichte von *Bürger*, den Typus 3 warm ausgeprägt gewisse Briefe von Richard *Wagner*.

Die Arten können aber auch miteinander verbunden sein, ausgenommen die hochbreite und die hochschmale, die sich gegenseitig ausschließen. So versuche man Briefe von *Dürer* nacheinander in den verschiedenen Typen und Arten zu sprechen. Man wird dann finden, daß er die komplizierte Einstellung des Typus 2 hochschmal groß ausgeprägt als Ausdruck seines komplizierten Fühlens (Typus 2 klar groß tief) verlangt.

Alle Feststellungen der neuen Lehre gründen sich auf diese praktischen Versuche, nicht aber auf irgendwelche Theorien.

Gewiß erfordert die Vornahme der Versuche die richtige Anleitung, die vor allem *Klara Rutz und der Verfasser* geben können, deren Kenntnisse sich auf die Tradition, auf die Verbindung mit dem Entdecker Joseph Rutz stützen. Leider kann es wie bei jeder neuen Sache vorkommen, daß die nur schriftlich oder im Druck übermittelten Anweisungen falsch aufgefaßt werden und daß sich so Irrtümer ergeben. Solche Mißverständnisse können beispielsweise dazu führen, daß jemand noch weitere Typen zu finden glaubt, während eine Nachprüfung seiner Angaben zu dem Ergebnis führt, daß er bisher die Typen und Arten zum Teil körperlich unvollkommen, primitiv ausgeführt hat.

Man kann ja auch so viele andere Fehler auf dem Gebiet des Sprechens oder gar des Singens machen. Es meint z. B. einer, er habe einen neuen Typus gefunden, weil er bisher fehlerhafterweise nur Kopfstimme gesprochen hat, und nun auf einmal Brustimme anwendet. Oder es hat jemand gewisse Fehler in der Aussprache der Vokale oder Konsonanten, die ihn die verschiedenen Typen und Arten nicht deutlich und einwandfrei beobachten lassen, wie Pressen, Quetschen, Näseln, Zurückziehen der Zunge usw. Solche Fehler sind in jedem Stimmtypus möglich.

Darum ergibt sich die Notwendigkeit der praktischen Anleitung für die neue Lehre und Untersuchungsmethode. Auch hier ist der Gelehrte nicht vom Himmel gefallen. Die neue wissenschaftliche Untersuchungsmethode steht eben auch nicht jedermann ohne weiters, ohne Übung und Befähigung offen.

Das Geheimnis der unwillkürlichen Umstellung

Die willkürliche und bewußte Typenprobe, wie sie kurz im vorstehenden Abschnitt beschrieben wurde, ist erst auf Grund der *Entdeckungen von Joseph Rutz* möglich geworden.

Er fand die einzelnen Typen und Arten auf folgendem Weg. Wir werden dabei sehen, daß dieser Weg von Tausenden und Abertausenden ***vor ihm und noch heute beschritten wird,*** daß aber alle diese ***unbewußt und ungewollt*** auf diesem Weg schreiten: über sie

alle herrscht die Macht des *unbewußten* Seelischen, wobei diese Macht selbst in ihren Wirkungen auf das Körperliche ihnen unbewußt bleibt.

Der uns zunächst geheimnisvoll vorkommende Vorgang kann kurz als die unbewußte (motorische) Umstellung der körperlichen Einstellung bezeichnet werden. Er kommt tausendfach im Leben vor, zumeist dann, wenn jemand die *Wort- oder Tonfolgen eines anderen wiedergibt*, der einen von dem seinen *verschiedenen seelischen Typus* hat.' Wir können den Vorgang nur so erklären, daß wir sagen: Der Ausdrucksgehalt der betreffenden Wort- oder Tonfolgen übt auf den, der sich seelisch in das Wiederzugebende hineinfühlt, einen Anreiz in dem Sinn aus, daß in ihm eine seelische Erregung entsteht, die typisch der Seelenerregung des *Verfassers* gleich ist. Somit *gibt* der Wiedergebende die seinem *eigenen* Ich entsprechende seelisch-typische Erregung auf und vertauscht sie mit der fremden. Diese dem fremden Typus entsprechende Erregung steigert sich aber möglicherweise so sehr, daß die Erregung nicht bloß auf die *Gehirnnerven* übergreift, *von denen Atmung, Herz, Kehle, Zunge, Mund, Gesichtsmuskeln usw. versorgt werden*, sondern auch auf die *Rückenmarksnerven, die die großen Rumpfmuskeln versorgen.* Dadurch wird dann eine andere Einstellung der Körpermuskeln hervorgerufen, als sie vorher bestand. Diese *körperliche* Umstellung ist also die Folge einer *seelischen* Umstellung.

Auch heute können wir diesen Weg der Forschung, der aber sehr mühsam und zeitraubend ist, beschreiten. Ihn hat Joseph Rutz nach und nach mit zunehmendem Bewußtsein beschritten. Ein kurzer Hinweis mag hier am Platz sein, auch um deswillen, da man versucht sein könnte, nach der sattsam bekannten Art gewisser Forscher einfach zu sagen: die Typen der Körpereinstellung sind zufällige Angewohnheiten, so, wie sich auch ein Schuster eine bestimmte, gekrümmte Haltung angewöhnt oder ein Schneider, oder wie sich der Bergsteiger eine andere Haltung erwirbt als der Wanderer im Flachland. Derartige oberflächliche Gesichtspunkte, die einer in gewissen Kreisen herrschenden Zweckmäßigkeitstheorie ihr Kompliment machen, liegen uns, die den Dingen

tiefer auf den Grund gehen, ferne. Mit Zweckmäßigkeitsgründen ist für alle diese Tatsachen nichts anzufangen.

Die große innere Gesetzmäßigkeit, die da herrscht, kann nur durch seelische Tatsachen erklärt werden.

Joseph Rutz bemerkte bei Gesangstudien, daß es für ihn wie für andere, für fertige wie für studierende Sänger Werke gab, die ganz unverhältnismäßige Schwierigkeiten bereiteten. Unverhältnismäßig besonders auch deshalb, weil die betreffenden Werke gar keine besonders hohen Töne, keine besonderen technischen Schwierigkeiten aufzuweisen schienen. Trotzdem war aber ein innerer Widerstand in diesen Werken vorhanden, der nicht zu bewältigen war. Dies beobachtete er an sich und anderen in zahlreichen Fällen. Jedesmal mißlang da die Wiedergabe mehr oder minder. Hohe Töne, die sonst bei anderen Werken gut gelangen, wollten nicht klingen. Bei einem Werk von *Händel* gelang z. B. die Wiedergabe sehr gut, bei einer Arie aus *Freischütz* dagegen stellten sich Mängel ein. *Mozart* konnte er gut singen, die Weiße Dame des Franzosen *Boieldieu* dagegen wollte nicht so gelingen.

Dann aber konnte es doch wieder eines Tages vorkommen, daß die Wiedergabe glänzend gerade bei demjenigen Werk gelang, das bisher solche Schwierigkeiten bereitet hatte. Einige Tage oder Wochen später aber traten sie wieder auf.

Er bemerkte weiter, daß sich die gute Wiedergabe dann einstellen konnte, wenn er eine und dieselbe Stelle immer wieder unter möglichster seelischer Versenkung in den Gefühlsgehalt des Werkes sang. So mußte denn die seelische Versenkung in einem ursächlichen Zusammenhang mit der Besserung und dem dann und wann eintretenden völlig guten Gelingen der Wiedergabe stehen.

Nun dachte Rutz, wie so viele noch heute, daß bei der Besserung der Wiedergabe es *das wichtigste sei, die veränderte Tätigkeit der Kehle* festzustellen. Er suchte deshalb bei seinen Versuchen immer gleichzeitig zu beobachten, inwiefern sich diese Kehltätigkeit verändere und wie er dieser bewußt werden könne, um sie dann willkürlich hervorzurufen. Doch wollte ihm da nichts Durchgreifendes und Bestimmtes glücken.

Endlich bemerkte er aber eines Tages, daß er bei der Besserung der Wiedergabe *seinen ganzen Körper unwillkürlich anders einstelle, ferner anders atme*: damit war die ausschlaggebende Entdeckung gemacht. Nun stellte er in langen Jahren der Forschung die Typen der Körpereinstellung nach und nach und die Arten fest und formulierte die Anweisungen, wie man jederzeit willkürlich und bewußt *mittels des Gefühles* die Einstellungen annehmen könne, ohne daß der umständliche Weg des zunächst unbewußten Einfühlens, der ewigen Wiederholung bis zur endlichen unbewußten Umstellung des Körpers beschritten werden mußte.

Bei diesen Forschungen unterstützte ihn *Klara Rutz*, seineFrau, die er praktisch dann ausbildete. Von ihr wurde ich wiederum in der neuen Kunde unterwiesen.

Die weiteren Forschungen nach dem Tod von Joseph Rutz im Jahre 1895 bestätigten fort und fort, daß der innere Grund für das Auftreten der Haupt- und Untertypen *im Seelischen, und zwar im Fühlen* zu suchen sei. Es stellte sich heraus, daß *alle Rede, alle Poesie und Prosa den gleichen Gesetzen wie die Musik, wie die Vokalmusik unterliege*, weiterhin das Schaffen des Menschen in der umgebenden *Materie*, in der Handschrift, in der Malerei[1], in der Plastik, in der Baukunst, im Kunstgewerbe. Wie der Wiedergebende, der sich seelisch so recht innig in das wiedergegebene Werk versenkt, möglicherweise — *aber eben nie mit unfehlbarer Sicherheit* — sich körperlich im Sinn des seelischen Typus des Verfassers umstellt, so stellt sich *auch der Beschauer von Werken der bildenden Kunst usw. möglicherweise* um, wenn er das betrachtete Werk oder eine mechanische Nachbildung desselben so recht auf sich wirken läßt. Man hat beobachtet, daß Gleiches auch für den *Hörer* gilt: wenn ein Hörer mit dem Typus 2 einen Sänger mit dem Typus 1, der ein Werk des Typus 1 singt, so recht mit innerlicher Versenkung anhört, so kann es vorkommen, daß der Hörer sich körperlich umstellt. Das ist aber nur so erklärlich, daß der Hörer seelisch in eine Erregung gerät, die dem Typus 1 entspricht, wobei diese Erregung in ihm so stark wird, daß die seine

[1] Vgl. Sievers, Schammberger.

großen Rumpfmuskeln versorgenden Nerven in eine Erregung geraten, die jene Umstellung herbeiführt.

Das wichtige tatsächliche Geschehen besteht also bei der ungewollten und unbewußten Umstellung darin, daß der Hörer, Beschauer oder Wiedergebende seinen eigenen seelischen Typus, der ein Bestandteil seines persönlichen Ichs ist, mit einer Erregung vertauscht, die einem fremden Ich, und zwar dem in diesem fremden Ich enthaltenen seelischen Typus entspricht, was körperliche Umstellung nach sich zieht.

Die *eigene gewohnte* seelische Erregung wird also mit einer fremden, ungewohnten vertauscht. Die Seele des Wiedergebenden, des Beschauers, des Zuhörers geht in der Seele des Schaffenden *typisch*, wenn schon nicht in den anderen *individuellen* Besonderheiten, auf. Außerdem findet als ursächliche Folge dieses seelischen Aufgehens die *körperliche* Umstellung mit ihren Folgeerscheinungen für *Stimme, Atmung, auch Bewegungen der Arme und Beine, der Hände* statt. All dieses Körperliche bedeutet also die Eintauschung von Ausdruckstatsachen, die der Wiedergebende, der Hörer usw. *sonst nicht hatte.*

Wer heute *nach der Entdeckung aller dieser Tatsachen* die körperliche Umstellung *willkürlich und bewußt* annimmt, der läßt also kraft seines verstandesbeseelten Willens die fremden Ausdruckstatsachen oder Ausdrucksmittel in Erscheinung treten. Dazu muß aber auch noch der Wille treten, den seelischen Gehalt nachzufühlen.

Nun wäre es vielleicht manchem am liebsten, wenn er sich stets der Macht des Seelischen überlassen und abwarten könnte, daß die unwillkürliche Umstellung unter dem Einfluß der seelischen Versenkung stattfinde.

Allein da zeigte gerade dem Entdecker schon die *Praxis*, daß die *unbewußte* Umstellung derart *dem blinden Zufall* überlassen ist, *daß man nie mit Sicherheit auf ihr Eintreten und Funktionieren rechnen kann.* Gerade die möglichen Aufregungen bei der Wiedergabe, bei einer Aufführung können bewirken, daß die unbewußte Umstellung nicht stattfindet. Zufällige seelische Stimmungen, körperliche Indispositionen können mitspielen. Die Macht des

Seelischen ist eben keine unbeschränkte und unabhängige, sondern, wie wir wissen, an das Körperliche gebundene.

Darum kann es auch vorkommen, daß der Beschauer eines Bildwerkes, einer Figur (auch der *Sieversschen* Figuren) eines Tages auf die betrachteten Ausdruckstatsachen ***nicht*** reagiert. Dann mißlingt eben das Experiment, wie Joseph Rutz selbst nur zu oft erfuhr.

Somit hat die *Forschung, wenn sie zu sicheren Ergebnissen gelangen will, sich der bewußten und willkürlichen Typenprobe,* wie wir sie im vorigen Abschnitt schilderten, zu bedienen. Die anderen Versuche sind zwar sehr interessant, aber vielen Zufälligkeiten und Täuschungen unterworfen. Das gilt ganz allgemein für eine Arbeitsmethode, die mit der unbewußten, „motorischen" Reaktion zu Ergebnissen gelangen will. Ganz unbrauchbar aber ist sie für die Praxis des Redners, Sängers oder Schauspielers, der sozusagen auf Kommando die eine oder andere Rolle, den einen oder anderen Typus wiederzugeben hat. Wenn der immer erst abwarten müßte, ob die motorische, unbewußte Umstellung stattfindet, käme er zu spät.

Ein anderes aber ist es noch, was wir aus der Tatsache des unbewußten und ungewollten Umstellens des Körpers und damit der Stimme folgern dürfen: hier haben wir einen eklatanten Beweis dafür, wie unser Seelisches in Erregungen gerät, die unserem Ich, unserem denkenden und wollenden Ich, ***unbekannt und unbemerkt*** bleiben. Findet die körperliche Umstellung unter dem Einfluß der seelischen Versenkung statt, so haben wir in dem nachträglich festgestellten Umstellen den Beweis für das *Stattfinden einer seelischen Erregung, bei der unser eigenes typisches Fühlen ausgeschaltet wird.*

III. DIE SEELISCHEN MENSCHHEITSTYPEN

(Rückblick und Zusammenfassung)

Ein riesiger Kreis von Tatsachen ist an uns vorbeigezogen. Wir haben gesehen, wie der menschliche Leib durch das Seelische gestaltet wird, wie es die menschliche Lebensbetätigung in ihrem Verlauf formt, wie alle Erzeugnisse dieser Tätigkeit die Spuren des Seelischen tragen.

Das Seelische, das den Menschen und sein Schaffen beherrscht, umfaßt ebenso das Geistige wie das Gefühlsmäßige, die Seele im engeren Sinn. Wir haben gefunden, daß der Ausdruck dieser Seele, und ganz besonders ihrer typischen Eigenart fast in allem von Menschenhand Geschaffenen zu finden ist (siehe die Charakterisierung der einzelnen Typen, S. 19ff.).

Wir finden es *nicht*, wenn der Mensch überhaupt nicht tätig geworden ist: also in der von Menschenhand unberührten Natur treffen wir keine Ausdrucksmerkmale an. Zwar kann uns eine schöne Landschaft, Ebene und Gebirge zum Anlaß für alle möglichen Eindrücke werden, wir können in die uns umgebende Natur etwas *hinein*fühlen, allein das ist etwas anderes als das Einfühlen unseres Ichs in die Ausdrucksmerkmale eines von Menschen geschaffenen Gebildes, mag es in Worten, Tönen oder sichtbarer Materie bestehen.

Die vom Menschen unberührte Natur trägt also weder typische noch individuelle Ausdrucksmerkmale in dem Sinn und in der Anordnung, wie wir sie bei Werken des Menschen antreffen.

Wir finden auch keine Ausdrucksmerkmale, weder typische, noch andere, in den Formen der reinen Technik, in der reinen Mathematik, der Algebra, der Geometrie. Hier herrscht nur der Geist, die Zweckmäßigkeit, das ordnende Prinzip. Zählen und Rechnen ist nur Sache des Verstandes.

Allein sonst in der Wissenschaft finden wir das Fühlen, ebenso das typische wie das individuelle, als die Grundlage des Denkens. Vielleicht mag es im Gehirn des Menschen ein reines Denken ohne Fühlen geben. Das eine aber ist sicher: sowie das Denken in Worte und Sätze gefaßt wird, treten die Ausdrucksmerkmale auf. Stets ist ein typisches *Fühlen* neben dem *Sinn* der Worte ausgedrückt. Das Fühlen ist sozusagen der Träger aller Worte. Das geht so weit, daß mittels der Typenprobe sich sogar der seelische Typus feststellen läßt, der in Wortfolgen ausgedrückt ist, ohne daß man den *Sinn* der Worte versteht, wie beispielsweise bei Worten einer fremden Sprache, die man nicht beherrscht.

So kann aus den Worten das Fühlen zu uns sprechen, ohne daß wir den Sinn der Worte verstehen. Auch wer nicht lateinisch ver-

steht, wird feststellen, daß man das lateinische Vaterunser *ausdrucksecht* nur im Typus 1 klar (hochrund) sprechen kann, das griechische nur im Typus 3 warm (hochbreit).

Auch wer Chinesisch nicht versteht, kann mittels der Typenprobe feststellen, daß gewisse chinesische Wortfolgen (die in Rutz, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck abgedruckt sind) ausdrucksecht nur im Typus 2 gesprochen werden können.

Der Sinn der Worte einer Sprache ist eben durch das *Geistige* bestimmt, während die Seele im engeren Sinn oder das Fühlen die *Gestaltung* der Sinn enthaltenden Worte, also ihren Rhythmus, ihre Sprachmelodie, das Zeitmaß, die Lautheitsgrade usw. bestimmt.

So erleben wir denn auch, daß die zum Fühlen sprechende Melodie eines Tondichters oder eines Liedes auch dann wirkt, wenn ein unverständlicher Text oder wenn die Melodie auf beliebigen Silben gesungen wird. Den weiteren Fall erleben wir ja oft genug im Theater, daß wir bei einer packenden Melodie, die wir gesungen hören, den Text überhaupt nicht verstehen können, da der Sänger vielleicht schlecht ausspricht oder das Orchester zu laut spielt.

Das Fühlen wirkt also durch seine Ausdrucksmerkmale, ohne irgendwie davon abhängig zu sein, ob geistige oder wenn man so sagen will, verstandesmäßige Momente nebenher gehen.

Nun ist es aber eben das Merkwürdige, daß der Gesetzgeber, der Mann der Wissenschaft, der ein Werk verfaßt, doch nicht im geringsten bisher daran gedacht hat, daß in dem scheinbar rein von Verstand zu Verstand sich wendenden Wortfolgen sein fühlendes Seelische und nicht bloß sein geistiges Seelische sich offenbare, und zwar mit solcher Deutlichkeit und Untrennbarkeit, daß dies zum Merkmal der Originalität und Echtheit wird.

Ja, noch mehr! Wir haben allen Anlaß zu der Behauptung, daß die Denkmethode eines jeden Menschen durch sein Fühlen, vor allem durch seinen seelischen Haupt- und Untertypus, stark beeinflußt wird.

Wie im Kunstschaffen der Typus 3 auf das Ganze, die Impression, die Gesamtform geht, so strebt die Denkmethode des Typus 3 aufs Ganze, um erst nachträglich die Teile zu erklären. Die

das Denken antreibende heftige seelische Kraft strebt ruckweise einem Hauptziel zu, der Gesamterfassung, und verweilt erst dann bei den Einzelheiten.

Wie das Kunstschaffen des Typus 2 in stetiger Gemessenheit einem Ziele zustrebt, so lenkt die seelische Kraft bei Typus 2 den Denkenden in allmählicher Folge, nach und nach einem weit entfernten und spät erreichten Ziel zu. Schon unterwegs will diese Methode alles bis ins Kleinste erfassen und gerät in die Gefahr des Sichverlierens an Einzelheiten, so, wie der Typus 3 in die Gefahr des Vorübereilens an Tatsachen, Gegenvorstellungen.

Wie das Kunstschaffen des Typus 1 in wohlgerundeter Eile ins Horizontale, dem Kreise folgend, schweift, so verliert sich die von der eilenden und schmiegsam schweifenden Kraft des Typus 1 angetriebene Denkmethode ins Weite und Breite, um dann doch wieder ohne Ziel zu dem Ausgangspunkt zurückzukehren.

Als lebendige Beispiele für diese Denkmethoden haben wir etwa *Cicero* für den Typus 1, *Nietzsche* und *Schopenhauer* für den Typus 3, *Kant* für den Typus 2.

Diese Denkmethoden unterliegen freilich vielfach der bewußten Einwirkung durch Erziehung, Beispiel, Nachahmung, und vielfach werden wir sie nicht so klar und rein antreffen, wie wir sie eben geschildert. Doch auch da können wir an Bekanntes anknüpfen, wenn wir an die schon bisher geübte Unterscheidung der *deduktiven* und *induktiven* Methode erinnern. So haben auch diese Unterscheidungen ihren Grund mit in dem unbewußten Seelischen.

Unbewußt, unterbewußt und ungewollt haben sich bisher immer jene Ausdrucksmerkmale im Schaffen des *Gelehrten*, des *Gesetzgebers*, des *Künstlers* eingestellt.

Wir sehen also, daß das Unbewußte hier eine gewaltige, außerordentliche Rolle spielt, deren Bedeutung uns immer mehr klar wird, je mehr wir nachträglich ein Stück um das andere aus dem Reich des Unbewußten emporheben.

Die erkennende Tätigkeit, die wir da mittels der bewußten Verstandestätigkeit entfalten, zeigt, wie sehr unser denkendes, persönliches *Ich* vom unbewußten Seelischen abhängig ist. Das Ich

des Einzelmenschen und aller Einzelmenschen, die zusammen ein Volk ausmachen, enthält neben all den vielen persönlichen Wesenszügen auch jene Eigenschaft, die wie eine Schaltstelle die seelische Erregung im Sinn eines Haupttypus bestimmt. Zum persönlichen Ich gehört jenes Typusbestimmende.

Nur dann, wenn die Schaltstelle des Ichs *ausgeschaltet* wird, kann das an einen Leib gebundene Seelische auch im Sinn eines anderen Typus erregt werden, im Weg des Nachfühlens fremdtypischer Gefühle. Dies ist der (oben S. 78) behandelte Vorgang des unbewußten seelischen Umstellens, der bei einem bestimmten Grad der seelischen Erregung auch zu einem körperlichen und stimmlichen Umstellen führt. Heute aber, im Besitz der neuen Entdeckungen, können wir für Zwecke der ausdrucksechten Wiedergabe von Wort- und Tonfolgen die körperliche und stimmliche Umstellung auch bewußt und willkürlich meistern, als *neue Ausdrucksmittel des Seelischen.*

Wir dürfen dabei jedoch nicht in einen Irrtum verfallen: Wer heute seinen Körper und damit auch seine Stimme nach obigen Anweisungen willkürlich umstellt, der läßt damit nur die körperlichen und stimmlichen *Ausdruckstatsachen* in Erscheinung treten. Um deshalb bei der Wiedergabe dem *Seelischen* des Schaffenden gerecht zu werden, muß er auch den Willen haben, dieses Seelische nachzufühlen. Er muß also auch in den seelischen Gehalt des Werkes sich hineinversetzen. Denn sonst entsteht eine Kluft zwischen den Ausdruckstatsachen und seiner seelischen Erregung.

Allen Ausdruckstatsachen, die wir behandelt haben, haftet das Gemeinschaftliche an, daß sie *infolge* des Seelischen, also *durch* die seelische Erregung verursacht, nicht aber durch eine Zweckmäßigkeitsabsicht hervorgerufen, vorhanden sind.

Sie sind gefühlsgeboren, nicht verstandesmäßig erklügelt. Wir kennen dies ja schon bisher für die Ausdrucksbewegungen. Man kann keinen Zweckmäßigkeitsgrund dafür finden, daß man bei seelischer *Trauer* seine Gesichtsmuskeln in bestimmter Weise, die jeder durch Erfahrung kennt, verschiebt, daß der *Freudige* sie anders verschiebt, daß der *seelisch Strebende,* unter innerer Anspan-

nung auf ein Ziel Hinarbeitende seine Stirne in bestimmte Falten legt, daß das Herz vor Freude schneller schlägt, daß in der Erwartung die Atembewegungen schneller werden.

Ebensowenig gibt es eine Zweckmäßigkeitserklärung dafür, daß der typisch *heiß* Fühlende seinen Körper dauernd anders einstellt als der typisch kühler Fühlende, der weich Fühlende anders als der heftig Fühlende.

Keine Verstandesabsicht, sondern das *typische Fühlen* treibt den Menschen mit dem seelischen Typus 1 zu raschem und melodiösem Sprechen, den Tondichter des Typus 1 zu wohlgerundeten Melodien, raschem Tempo, glattem Rhythmus, den bildenden Künstler zu wohlgerundeten Formen, zu dunklen Farben, zu ebenmäßiger Gestaltung. Wohl mag er nachträglich über diese Eigenheiten seiner Kunst sich Rechenschaft geben, er und andere, wohl mag er dann auch die Eigenart anderer mit anderem Typus nachahmen. Aber regelmäßig wird ihn ein inneres Gefühl von der Anwendung von Ausdrucksmitteln abhalten, die dem Fühlen eines anderen Typus zugehörig sind. Er trifft unter all den mathematisch denkbaren Formen eine Auswahl, bei der er nur diejenigen Formen und Massenanordnungen wählt, die seinem seelischen Haupttypus und Untertypus zugehörig sind.

Dies alles geht unbewußt, im Bann des unbewußten Fühlens vor sich.

Ein unbewußter seelischer Drang nötigte die alten Griechen, ihre Bauwerke in den Ausdrucksformen ihres heftigen und dabei kühlen Fühlens zu gestalten, so, wie sie ihre Sprachwerke und ihre Musik in den stoßenden Rhythmen, in der unregelmäßigen Melodie des Typus 3 formten.

Ein innerer unbewußter Drang nötigt einem jeden von uns eine bestimmte, die typische Körperhaltung auf, eine bestimmte Klangart der Stimme im Reden und Singen, eine bestimmte Sprachmelodie und Rhythmisierung. Der gleiche innere Drang, der seelische Haupt- und der Untertypus nötigen jeden von uns, in bestimmter Weise sich zu *bewegen*, zu *schreiten*, die Hände, Arme und Beine zu *bewegen*, die Feder zu führen, wenn wir schreiben.

Gewiß vermag in den natürlichen Ablauf dieses Ausdrucksgeschehens immer der bewußte Wille, der Verstand *einzugreifen*, Hemmungen in der einen oder anderen Richtung zu schaffen. Er vermag unsere typische *Atmungstätigkeit*, unsere Einstellung bezüglich der großen Körpermuskeln störend zu durchkreuzen. Die *Erziehung* kann uns eine Sprechweise und Singweise aufzwingen, die im Widerspruch zu unserem seelischen Typus steht. Allein dadurch wird das innerlich Wirkende nicht selbst aufgehoben. *Es beginnt dann eben ein mehr oder weniger schwerer Kampf zwischen dem Streben unseres seelischen Typus*, sich körperlich in Erscheinung zu setzen, und jenen hemmenden Eingriffen.

Der Leidtragende ist dabei wieder der Körper selbst. Denn wer in den Ablauf des Ausdrucksgeschehens störend eingreift, der setzt an Stelle des *Natürlichen* Unechtes, Erzwungenes. Die Funktionen des Körpers werden dann gestört, die Haltung des Körpers wird unhygienisch, beim Sprechen und Singen stellen sich Funktionsstörungen der Stimme ein, die Wiedergabe mißlingt mehr oder weniger, die Schönheit der Stimme wie des Körpers leidet.

Besonders wird bei hemmendem Eingriff in die Einstellung des Körpers die schöne Form und die Gesundheit des Leibes gestört. Wer die Einstellung des Typus 2 aufgibt, dessen Muskeln werden schlapp und neigen zur fettansammelnden Entartung. Wer die Einstellung der Unterarten unterläßt, dessen Körper wird, besonders bei Typus 1, formlos und faßförmig. So rächt sich die Mißachtung des Ausdrucksverhältnisses.

Die Erforschung der Ausdruckstatsachen bringt uns vielfachen Gewinn: Wir erkennen nun die Persönlichkeit des Einzelnen und seine Vielheit in der Masse der Völker besser. Wir erkennen die Volksseele, die Künstlerseele in einem helleren Licht als bisher, wir gewinnen eine tiefere Einsicht in das Wesen, die Wirkungsweise der Seele überhaupt.

So können wir denn sagen: es eröffnen sich neue Wege zur Seele, und die Aufgabe der folgenden Abschnitte soll es sein, die seelischen Menschheitstypen in der Einzelpersönlichkeit, der Künstlerpersönlichkeit und Volkspersönlichkeit zu beschreiben.

Die Einzelpersönlichkeit (Charakterkunde)

Von jeher gehörte es zu den reizvollsten Aufgaben, die Persönlichkeit des Nebenmenschen und ebenso sich selbst zu erkennen. Diese Aufgabe ist aber auch außerordentlich schwierig und bis heute noch nicht gelöst. Vor allem fehlte es an einem sicheren Untersuchungsmittel, und die Gefahr war immer groß, daß der Beurteiler durch die besonderen Wesensmerkmale seiner eigenen Persönlichkeit dazu verleitet wurde, den Nebenmenschen unrichtig oder nur teilweise richtig zu beurteilen, seine eigene Persönlichkeit aus einer unbewußten Selbstbehauptung oder Eitelkeit heraus anders zu beurteilen, als sie in Wirklichkeit geartet war.

Wir dürfen nun die Hoffnung aussprechen, daß die Rutzschen Entdeckungen uns die Möglichkeit geben, wenigstens das Typische im Seelischen eines Menschen mit exakter Genauigkeit zu bestimmen. Durch die Typenprobe werden seelische Eigenheiten eines jeden Menschen, sei es des Einzelmenschen, sei es als Glied eines Volkes festgestellt, die keine Klügelei, keine Eitelkeit hinwegdisputieren kann, vor denen alle phantasievollen philosophischen Spekulationen und auf Annahmen aufgebauten Gedankengebäude zusammenbrechen. Keine beliebige, naturwissenschaftliche, psychologische, physiologische Theorie kann uns die Tatsachen mit geistreichen Gedanken und Forderungen hinwegstreiten, die durch die Typenprobe ermittelt werden.

In ihrem Besitz erkennen wir nun deutlicher, was an einer Persönlichkeit aus seinem Inneren heraus gewachsen oder nur von außen her übernommen, was in seinem Handeln und Schaffen echter Ausdruck seines Seelischen oder Ergebnis einer verstandesmäßigen Berechnung, der Nachahmung, der Verstellung, was Ergebnis seines verstandesmäßigen, berechnenden Wollens oder eines inneren unbewußten seelischen Dranges und Triebes ist.

Von verschiedenen Seiten aus hat man die Persönlichkeit, den Charakter zu erkennen gesucht: von den Merkmalen des *Körperbaues* aus, insbesondere von den Baueigentümlichkeiten des *Kopfes*, des *Schädels*, *Gesichtes*, der Form der *Hände*, der *Farbe* von *Haar*, *Haut* und *Augen* aus, durch Untersuchung der *Handschrift*.

Die neue Forschung wird alles dies auch zu berücksichtigen haben, sie untersucht aber überhaupt alles, was mit dem Menschen zusammenhängt: seinen Körperbau nebst Färbungsmerkmalen, die durch Nervenerregung hervorgerufenen Bewegungen des Gesamtkörpers und seiner Teile, die dauernde oder vorübergehende Einstellung der Muskeln, alle menschliche Lebensbetätigung, Singen, Sprechen, Schreiben, Schaffen in aller Materie, sei es hörbar oder sichtbar.

Wenn wir von irgendeinem Menschen nur eine Wort- oder Tonfolge besitzen, mag er vor tausend oder dreitausend Jahren gelebt haben, können wir seine typische Persönlichkeit genau mittels der Klang-Typenprobe ermitteln. Ob die Wort- oder Tonfolgen durch Handschrift, Keilschrift, Zeichen, Phonograph, Druckschrift festgehalten sind, macht keinen Unterschied.

Der seelische Typus, den jeder in der Typenlehre praktisch Unterwiesene somit feststellen kann, bildet die Grundlage der ganzen Persönlichkeit: er ist fast in allem vorhanden, was ein Mensch tut und treibt, so wechselnd dieses Treiben auch sein mag.

Der seelische Typus, also die Merkmale einer Persönlichkeit, die mittels der Typenprobe festgestellt werden, *bleibt sich gleich*, mag sich der Betreffende der einen oder anderen *Sprache* bedienen, den einen oder anderen *Beruf* haben, geistiger oder körperlicher Arbeiter, Feldherr oder Dichter, Künstler oder Gelehrter, Mann oder Weib sein.

Der seelische Typus kann mit jedem Beruf, jeder sozialen Lage, jedem Geschlecht verbunden sein, mit jedem Alter.

Er kann aber auch mit jeder Besonderheit des Körperbaues und der Färbung sich paaren. Untersetzter Körperbau ist kein sicheres Merkmal dafür, ob Typus 1 gegeben ist, so wenig wie schlanker Bau mit Sicherheit auf Typus 2 hinweist.

Jeder seelische Typus kann mit Tenor-, Baß-, Sopran-, Altstimme verbunden sein, mit jedem *Dialekt*, jeder *Sprache*, mit jedem *Tonsystem*, jeder *Tonart*, jeder *Tonlage*.

Beethovens französische Briefe tragen den gleichen Typus wie seine deutschen, Böcklins französische denselben Typus wie seine italienischen, Königin Luises Briefe in deutscher Sprache den gleichen wie die in französischer.

Dem Typus 1 gehören ebenso Eroberer und Feldherrn, Cäsar, Napoleon I., York, Dichter und Denker, Goethe, Cicero, Dante, Mozart, Debussy, an. Ebenso finden wir im Typus 2 Friedrich den Großen, Schiller, Kant, im Typus 3 Napoleon III., Voltaire, Molière, Richard Wagner.

Der seelische Typus erfaßt die ganze Persönlichkeit, beeinflußt ihr Tun und Treiben, ihr Denken und Wollen, vor allem aber den Verlauf der unbewußten (unterbewußten) seelischen Erregungen, das unbewußte seelische Streben. Die *seelische Triebkraft*, der seelische Strom oder „Motor", das Fühlen, die Triebe, Affekte, werden durch den Typus bestimmt. Die Art und Weise des Verlaufes der seelischen Erregungen ist *typisch eigenartig*. Jede typische Erregung kann mit allen anderen seelischen und geistigen Erregungen verbunden sein.

Jene Anlage des isolierten menschlichen Ichs, die bewirkt, daß gerade eine bestimmte typische Erregung auftritt, haftet dem Ich seit Geburt an, durch Vererbung. Diese Anlage wirkt ähnlich wie eine Schaltstelle: sie zwingt die seelische Kraft, den seelischen Strom, die seelische Erregung, stets in typisch gleicher Weise zu verlaufen. Neben der den Haupttypus bestimmenden Schaltung bestehen Unterschaltungen, die die Untertypen bestimmen.

Es kann aber auch der Fall vorkommen, daß das persönliche Ich, soweit es den Typus bestimmt, die Typusschaltstelle, ausgeschaltet und im Weg des Nachfühlens eines fremden Ichs die Erregung dieses Typus eingeschaltet wird. Dies ist die ungewollte, unbewußte Umstellung in seelischer und körperlicher Beziehung, die wir oben kennengelernt haben (S. 78).

Die seelische Erregung, die regelmäßig durch das eigene Ich, ausnahmsweise durch ein fremdes im Weg des sich bis zum hypnotischen Beherrschtwerden steigernden Nachfühlens hervorgerufen wird, setzt das Gehirn, die Nerven, die Muskeln, die Blutgefäße in Erregung, unter all diesen besonders die Gesichtsmuskeln, was wir als Gebärden erkennen, die großen Körpermuskeln, wobei die dauernde Nervenerregung zu Dauereinstellungen führt, die wir am lebenden Körper beobachten und in den Nachbildungen desselben in den Kunstwerken aller Zeiten und Völker festgehalten sehen können.

Was haben nun aber die Angehörigen desselben Haupt- und Untertypus Gemeinsames im täglichen Leben, im Handeln, im Schaffen? Wodurch unterscheiden sich die Angehörigen verschiedener Typen?

Typus 1. Jene Menschen, für die durch die Typenprobe der körperliche Typus 1 festgestellt wird, werden in ihrer Lebensbetätigung durch eine *Art und Weise der Seelenerregung* geleitet, die man, wenn man das erfahrungsgemäß Festgestellte zu bezeichnen sucht, etwa nennen kann: leicht erregbar, heißblütig, sanguinisch, ohne Dauer der einzelnen Gefühlserregung, wandelbar. Die seelische Erregung solcher Menschen verläuft weich, biegsam, rasch, wechselnd, gleitend. Eine Erregungswelle fließt mit weichem Übergang in die andere über, ohne Unterbrechung, ohne Pause.

Die Lebensbetätigung, das Handeln dieser Menschen wird von einem geschmeidigen Fluß getragen: Verbindlichkeit, Glätte, gewandter Übergang vom einen ins andere, die Neigung zu immer Neuem herrschen, große Wandlungsfähigkeit bis zur Unbeständigkeit.

Ein *innerer* unbewußter Drang treibt diese Menschen in diesem Sinn zu Handlungen, zu dieser Lebensbetätigung.

Sie sind aber auch Eindrücken von *außen* her besonders unterlegen. Wenn nicht ein einsichtiger Verstand hemmend eingreift und die Handlungsweise auf ein Ziel zulenkt, so treten Zerfahrenheit, Flüchtigkeit, Unordnung, Wankelmut auf.

Der seelische Typus 1 ist der Nährboden der ekstatischen Begeisterungsfähigkeit, des überquellenden Gestaltungsreichtums, des mühelosen Genießertums.

Im Alltag sind solche Menschen begeisterungsfähig für alles, schmiegsam, aber unbeständig, unterhaltlich, anlehnungsbedürftig.

Menschen mit dem Typus 1 tun alles mit gerundeter („schöner") einnehmender Gebärde. Die Mörder der Renaissance, der erste Napoleon konnten den Befehl zum Morden in geschmeidiger Gelassenheit und mit wohlgerundeter Gebärde geben, ein Todesurteil mit gefälliger Selbstverständlichkeit unterzeichnen.

Die lebhaften Aufwallungen, deren der Typus 1 sehr leicht fähig ist, besitzen nicht jene „Heftigkeit", wie sie die Menschen des Typus 3 kennzeichnen, sondern ein gefühlsmäßiges Presto Prestissimo. Doch gilt diese Regel nur für die einfachen Arten des Typus 1, jede Artenverbindung bringt eine Komplizierung, die den Eindruck des Gesteigerten und Heftigeren (im Sinne des Typus 3) macht und zu Verwechslungen in der Beurteilung führen kann.

Wenn nicht ein überragender Verstand den Typus 1 meistert, ein bewußter Wille herrscht, so erweckt das wohlig schweifende Fühlen dieses Typus den Eindruck des *Willensschwachen.* Es kann jedoch der weich und heiß Fühlende sehr wohl *mittels seines Verstandes* zu Lebenszielen gelangen, die den Eindruck des Rücksichtslosen, Gewalttätigen machen. Allein die genauere Nachprüfung wird auch hier ergeben, daß die *Art und Weise,* wie der Typus 1 zu diesen Ergebnissen gelangt, die typische ist. Nur empfinden eben die Betroffenen das Ergebnis der aus der Verstandessphäre her bestimmten Tätigkeit, zu dem jener in verbindlicher und gefälliger Form gekommen ist, als rücksichtslos und gewalttätig. Mit anderen Worten: Wir sind im täglichen Leben oft sehr ungenau in unseren Ausdrücken und unterscheiden nicht scharf zwischen dem Eindruck, den ein im Ergebnis vorliegendes Ereignis bei anderen erweckt, und der Art und Weise, wie es zustande kam, welchen Anteil daran das unterbewußte, moralisch neutrale Fühlen, die Triebe und Affekte hatten und andererseits das bewußte, moralisch zu wertende Denken.

Was hier vom Typus 1 gesagt wurde, gilt im höchsten Maß von der einfachen warmen Art des Typus 1, also dem reinen Typus 1.

Die klare Art bringt für Typus 1 einen Einschlag im Sinn des Typus 2, somit eine Minderung der Hitze im Fühlen, eine Minderung im raschen Wechsel, eine größere Gleichmäßigkeit in der Gestaltung, einen Einschlag von Beständigkeit und Gemessenheit. Dieses ist die Art von Goethe, Mozart, von Napoleon I.

Die klare Art des Typus 1 treffen wir viel häufiger an als die warme. Sie nimmt als eine Temperierung des heißweichen Seelentypus eine ganz besondere Stellung ein. In ihr verbindet sich eine

Mehrheit von Wesensmerkmalen des Typus 1 mit einer *Minderheit* von Wesensmerkmalen des Typus 2 zu einer untrennbaren Einheit.

Die *große Art des Typus 1 klar oder 1 warm* verbindet mit den Wesensmerkmalen des Typus 1 klar oder des Typus 1 warm das seelisch Wuchtige, Weitumfassende, Schwerbewegliche, das Erhabene, Pathetische. Der rasche Ablauf der Erregungen wird dadurch etwas langsamer, die Erregungen ergreifen das Seelische, das an den Körper gebunden ist, in umfänglicherem Maße, der schmälere Strom der seelisch kleinen Art wird sozusagen durch das Öffnen einer weiteren Schaltung umfänglicher. (Solche bildliche Erklärungsversuche für erfahrungsmäßig festgestellte seelische Ereignisse müssen gestattet werden, da es ja darauf ankommt, daß wir das, was wir an Tatsächlichem beschreiben wollen, dem Verständnis näherbringen.)

Der *Träger der großen Art neigt* im täglichen Leben wie im Schaffen zum *Schwülstigen, Salbungsvollen, Pathetischen, auch da,* wo es in der höchst alltäglichen Einfachheit gar nicht angebracht erscheinen möchte, zu weitausladenden Gebärden und Bewegungen, *zu umständlichen Verschnörkelungen,* umständlichen und zeitraubenden Umwegen in der Behandlung einer Sache, zum Massiven, in der Masse Schwelgenden, Unbändigen, stets gepaart mit den Wesensmerkmalen hier des Typus 1, dort des Typus 2 oder 3.

In der Kunst können uns *Händel* und *Michelangelo* das Wesen des Großen in Verbindung mit dem Typus 1 veranschaulichen, *Goethe* in einzelnen Dichtungen, wie Prometheus, Tasso, Hermann und Dorothea.

Die *ausgeprägte Art* bringt einen Einschlag des Typus 3, einen heftig-gewaltsamen *Einschlag* in den glatten und eilenden Fluß des Typus 1. Wir können sie als das grübelnde, besonders tiefe, einrissige Fühlen bezeichnen. Etwas Leidenschaftliches haftet ihr an.

Häufig treffen wir bei Angehörigen des Typus 1 klar diesen heftigen Einschlag der ausgeprägten Art an, bei *Verdi, Puccini, Leoncavallo,* in *Mozarts Don Giovanni* und *Titus,* bei *Leonardo da Vinci, Rosa.*

Seltener treffen wir ihn in Verbindung mit der warmen Art, so bei *Raffael.*

Die *dramatische Art,* die die Typenprobe bei gewissen Werken der *Bühnenkunst* bisher festgestellt hat, ist jene seelische Erregung, die *mit Notwendigkeit zu einer Handlung,* die die den Menschen umgebende Umwelt verändern will, führt, *die Affekthandlung.* In Briefen, Abhandlungen wurde sie bisher noch nicht festgestellt, sehr begreiflicherweise. Sie bringt ähnlich der ausgeprägten Art eine leidenschaftliche Steigerung. Einen Gegensatz zu dieser Gefühlshandlung bildet die durch den Verstand allein oder überwiegend anbefohlene Handlung.

Typus 2. Die seelische Erregung der Menschen mit dem Typus 2 verläuft weich, biegsam, aber gleichförmig, langsam, beständig, zögernd. Anstatt des *Wandels,* den Typus 1 beherrscht, herrscht hier die *strenge Beharrlichkeit und Einförmigkeit,* die Beharrung einem einmal verfolgten Ziel zu. *An diesen Menschen gleiten die Eindrücke von außen her leicht ab.* Sie sind Änderungen schwer zugänglich, es müßte denn sein, daß ein überragender Verstand die Notwendigkeit des Neuen erzwingt. Sie sind im besten Sinn *phlegmatisch,* nüchtern, gemessen bis zur Pedanterie, gleichgültig, kühl puritanisch, zuverlässig, weich aber zähe, abgeklärt bis zu überirdischer Erhobenheit, von schimmernder Klarheit. Sie erscheinen oft dem flüchtigen Urteil als *bloße Verstandesnaturen, ohne Gefühl,* als bloße Rechenmaschinen, als phantasielose, reine Pflichtmenschen, oft mit einem Einschlag von Heuchelei, von cant, Ordnungsmenschen.

Dies gilt im vollsten Maß nur für den *reinen Typus 2,* den Typus 2 klar.

Der lenkende *Verstand hat hier ein leichteres Spiel* als bei den anderen Typen: Die geringe Neigung zu gefühlsmäßigen Ablenkungen ermöglicht eine Verstandesarbeit, die aus dem unterbewußten Fühlen heraus wenig Hemmungen erfährt. Gründliches und schrittweises Arbeiten ist sehr erleichtert. Es mag vielleicht manchmal so scheinen, als ob sich eine Neigung zu größerer Gründlichkeit als zu besonders geistreicher Art, zu besonders hohen und

allumfassenden Ideen geltend mache. So mag es auch kommen, daß sich ein anders Fühlender durch eine gewisse Pedanterie, etwas Enges, Dürftiges, Schulmeisterliches abgestoßen fühlt. Man denke etwa an *Nietzsches* (Typus 3 warm) Äußerungen über das spezifisch *Deutsch-Wissenschaftliche* und das *Englisch-Darwinistische.*

Treffen wir doch eben den Typus 2 in Deutschland und England als herrschend an. Haben doch auch schon andere dieses Übergründliche, den Ordnungsfanatismus, zu dem sich die Menschen des Typus 2 versteigen können, bemerkt. Das Enge, Nüchterne, Pedantische, Schematisierende, einem freien Fühlen voll Wärme und Kraft („Esprit" des Typus 3 warm) Abgewandte kann sich auf der Grundlage des Typus 2 besonders ausbilden.

Die *warme* Art bringt einen sanguinischen Einschlag in diesen phlegmatischen Typus. Typus 2 warm verbindet eine Mehrheit von Wesensmerkmalen des Typus 2 *mit einer Minderheit von solchen des Typus 1.* Er ist gestaltungsreicher, wandlungsfähiger, lebhafter.

Es gibt sicher viele Personen mit dem Typus 2 klar, die zeitweise den Typus 2 warm annehmen, wie es andere gibt, die starr an dem reinen Typus 2 festhalten. Die gleiche Erscheinung treffen wir in jedem Typus (*Wechsel* in den Arten).

Der Typus 2 warm wirkt einnehmender als die reine klare Art, er erscheint interessanter, abwechslungsreicher, *romantisch,* spezifisch deutsch-sentimental, „gemütlich".

Das Zarte, manchmal auch Dürftige, das dem Typus 2 anhaftet, wird in Verbindung mit der wärmeren Art zu lieblicher Lebhaftigkeit ohne die sinnliche Schwüle des Typus 1, ohne die üppige stark gebogene Rundung desselben, ohne den „hysterischen Überschwang".

Die *ausgeprägte* Art verschafft wie bei Typus 1 dem Typus 2 etwas Heftiges, einen Einschlag im Sinn von Typus 3, die *dramatische* Art einen ähnlichen Einschlag, die *große Art* das Ausladende, Schwere, Umfängliche, wie wir es oben schon bei dem Typus 1 behandelt haben.

Gerade die große Art mit ihrer Tendenz zum Langsameren, Umschweife Liebenden, Umständlichen, Verschnörkelten, Raumauswei-

tenden ist in Verbindung mit dem Typus 2 besonders häufig anzutreffen.

Wir treffen diese Verbindung in *Schiller, Hebbel, Grillparzer, Dürer, Beethoven* (bei diesem nicht immer, er wechselte stark zwischen den verschiedenen Arten).

Um nicht Mißverständnisse entstehen zu lassen, sei auch hier hervorgehoben, daß es auf der Grundlage des Typus 2 klar die herrlichsten Kunstwerke gibt. Ich nenne nur *Brahms*, Werke von *Beethoven* wie Fidelio (2 klar ausgeprägt dramatisch), IX. Symphonie (2 klar groß), Hohe Messe (2 klar ausgeprägt), *Webers* Freischütz, dies spezifisch gefühlsdeutsche Werk, gewisse Werke von *Schiller* (jedoch nie in der einfachen Art, sondern stets groß), *Liliencron* (einfach klare Art wie Brahms), *Storm, Uhland*, gewisse Werke *Luthers, Menzel* (2 klar ausgeprägt), *Dürer* (2 klar groß ausgeprägt).

Typus 3. Die seelische Erregung der Menschen mit dem Typus 3 verläuft ruckweise, nicht biegsam (wie bei den zwei weichen Typen 1 und 2), rhythmisch stark betont, mit heftigem Anstoß und plötzlichem Nachlassen, ungleichmäßig, nicht in dauernd gleichmäßigem Fluß, in der Stärke bald antreibend, bald nachlassend, in der Wärme im Sinn des Typus 2 gemindert, besonders bei der klaren Art des Typus 3. Diese Menschen streben ruckweise, energisch auf ein Ziel zu, lassen aber dann häufig nach, machen zeitweise Pausen, zögern, stürmen dann aufs neue los. Sie werden von ihrer seelischen Kraft nicht wie bei Typus 1 und 2 in einem fort mäßig, weich, ohne Unterlaß, sondern mit starken Stößen angetrieben, denen Pausen im Antrieb folgen.

Diese Art und Weise des Antriebes scheint ebenso im Kleinsten wie im Großen zu gelten.

Solche Menschen zeichnen sich durch *Kraft im Fühlen*, durch Heftigkeit aus, *was nicht mit moralischer Kraft, mit Charakterstärke verwechselt werden darf.* Sie können ebenso im Guten wie im Schlechten gefühlsheftig sein, bald das eine, bald das andere mit heftigem Eifer beginnen und doch wieder unvollendet lassen, wenn nicht ein lenkender Verstand zur Vollendung leitet. Die

Menschen des Typus 1 können Gutes wie entsetzlich Böses mit spielender Gelassenheit und in formvollendeter Schönheit tun, die Menschen des Typus 2 vollenden mit nüchterner Gemessenheit und Eiseskälte, mit dem Anstrich puritanischer Sittlichkeit bald Gutes wie raffiniert Schlechtes, das Millionen Menschenleben so gering achtet wie das Leben eines einzelnen. Wir sehen das in der Politik des Engländers (Typus 2).

Der Mensch eines jeden Typus kann gleicherweise ein Heiliger wie ein Scheusal sein, nur *wie* er, *in welcher Weise* er das Gute oder das Schlechte tut, unterscheidet ihn typisch. Die Greuel der französischen großen Revolution wurden, wie wir annehmen dürfen, in der Regel durch Menschen mit dem Typus 3 verübt, die Greuel im englischen Königshaus, wie sie auch *Shakespeare* (Typus 2) in seinen Dramen schildert, von Menschen mit dem Typus 2, die Greuel des deutschen Bauernkrieges von Menschen mit dem Typus 2, die Greuel der italienischen Renaissance von Menschen mit dem Typus 1, ebenso die Greuel der Christenverfolgung in Rom unter den Cäsaren.

Die heftig fühlenden Menschen des Typus 3 muten den typisch anders Fühlenden oft herbe, hart, rücksichtslos, gefühllos an, brutal, gewalttätig, apodiktisch, besonders bei der Verbindung des Typus 3 mit der ausgeprägten Art, die wie eine besondere Steigerung des Typus 3 wirkt.

Sie sind oft Pflichtmenschen, aber nicht sentimentale mit der gemessenen Kühle des Typus 2 klar, sondern mit asketischer und fanatischer Härte und Unduldsamkeit, sie sind maßlos in Haß (Franzosen) wie Liebe. Sie können überfließen in heftigen Anschuldigungen gegen sich und andere, wie in maßlosem Verhimmeln.

Ihre Heftigkeit reißt sie oft in Verbindung mit der dramatischen Art zu Handlungen hin: Affekthandlungen, die auf der *Stärke* (Heftigkeit) ihres Fühlens beruhen, wie die Affekthandlungen des Typus 1 auf der *Hitze* (Schnelligkeit) des Fühlens. So erscheinen die Menschen des Typus 3 vielfach als *Willens- oder Tatmenschen*, selbst wenn ihr bewußter Wille „schwach" ist.

Der *plötzliche* (nicht wie bei den anderen Typen gleitende) Übergang von einem Gefühl zum anderen zeichnet sie aus, das ruck-

weise Gegensätzliche, Überraschende, während bei Typus 1 doch ein *Übergang bei allem Wandel* herrscht.

Es kann sehr wohl ein schwacher Wille, ein bald das eine, bald das andere aufgreifender Verstand mit diesem starken Fühlen gepaart sein, weswegen der scheinbare Willensmensch im wirklichen Wollen, in dem verstandesmäßig Erstrebten sehr wechseln und schwanken kann. Der schwächer, aber *beständig* Fühlende des Typus 2 kann bei Verfolgung eines einmal erkannten und verstandesmäßig festgehaltenen Zieles mehr erreichen als der heftig Fühlende, der nicht zielbewußt arbeitet.

Wenn ein klarer Verstand über dem Fühlen des Typus 3 herrscht, so gewahren wir Menschen, die in ihrem Tun und Schaffen von großer Energie getrieben sind. Elegante Kraft, cholerische Zielstrebigkeit fallen dann besonders auf, ein Verzicht auf weiche und verbindliche Allüren. Dann gewahren wir Tatmenschen, Willensnaturen im vollen Sinn.

Aber wir dürfen auch da nicht vergessen, daß ein klarer starker Wille, *der aus der Verstandessphäre herstammt*, mit jedem anderen Typus verbunden sein kann: *Bismarck* hatte den Typus 2 klar groß ausgeprägt, Friedrich der Große den Typus 2 klar groß, Napoleon I. den Typus 1 klar, Moltke Typus 2 warm.

Die warme Art bedeutet für Typus 3 einen Einschlag des sanguinischen Typus, mit einer leichten Milderung der Heftigkeit, aber einer Vermehrung der Lebhaftigkeit und der Gestaltungsfähigkeit, einer Mehrung der Wandlungsfähigkeit. Der Typus 3 warm verbindet eine Mehrheit von Merkmalen des *cholerischen* Typus 3 mit einer Minderheit des *sanguinischen* Typus 1. Heftigkeit und wandelbare Sprunghaftigkeit paaren sich da, weiche Momente wechseln mit um so heftigeren Ausbrüchen. Das leicht Reagible, Reizempfängliche des Typus 1 in gemindertem Maße vermählt sich mit dem Gegensätzlichen, Kantigen des Typus 3. Die Begeisterungsfähigkeit, Eindrucksfähigkeit, Wandelbarkeit des Typus 1 treten, wenn schon vermindert, auf. Gegenüber der warmen Art des Typus 3 erscheint die klare Art des Typus 3 gemessener, einförmiger, herber, kantiger, aber auch beständiger.

Beide Arten dieses Typus herrschen in *Frankreich* und sind kennzeichnend für den französischen Volksgeist.

Die *ausgeprägte Art* bringt die Leidenschaftlichkeit des besonders tiefen Fühlens, das Bohrende, Grüblerische, Eifernde. Diese Verbindung schafft etwas besonders Eindrucksvolles, Erschütterndes, rücksichtslos Hartes, Brutales. Alle Merkmale des Typus 3 erscheinen da gesteigert: Richard Wagner, Berlioz.

Ähnliches gilt für die dramatische Art in Verbindung mit Typus 3.

Die *große Art* mildert die Heftigkeit durch ihren verlangsamenden Einfluß und eine gewisse Weichheit, die ihr anhaftet, durch das weitausholende, Umfängliche, Pathetische, Erhabene (Molière, Racine, Corneille, Rubens).

Blicken wir auf die sämtlichen Typen und Arten zurück, so sehen wir also, daß sich die Besonderheiten des Geistigen und namentlich des verstandesmäßigen Willens mit jedem Typus, jeder Art verbinden können. Es ist nur eine Täuschung unserer Erkenntnis, wenn wir bei flüchtigem Urteil das Weiche, Biegsame des Typus 1 oder 2 als Willensschwäche betrachten, das Heftige des Typus 3 als Willensstärke einschätzen wollen, die Beständigkeit des Typus 2 oder der klaren Art als Willensstärke, das Wandelbare des Typus 1 oder der warmen Art als einen Willensmangel.

Der *bewußte denkende Wille* ist etwas ganz anderes als die Eigenschaften der unbewußten seelischen Erregung, der seelischen Strömung. Wohl mag das Ergebnis von Handlungen verschiedener Menschen *gleich* sein, es ist aber auf verschiedene Art und Weise zustande gekommen. Werke, die in der Materie festgehalten sind, zeigen uns aber auch, wie sie zustande gekommen sind und lassen uns erkennen, inwieweit das unbewußte seelische Fühlen beteiligt war, und inwieweit die geistige Sphäre mit dem bewußten Willen.

Ist in jeder menschlichen Lebensbetätigung der Einfluß der bewußten geistigen Sphäre von dem Einfluß der unbewußten, seelisch-gefühlsmäßigen zu scheiden und dann erst ein Urteil möglich, so finden wir von hier aus auch die Erklärung für das Auf-

treten aller Gedanken, Ideen *ohne Bindung an einen Typus oder eine Art* bei allen Einzelmenschen wie bei allen Völkern.

Religionsansichten, philosophische Anschauungen werden von Geist zu Geist übernommen: sie kann jeder vertreten, mag er Typus 1, 2 oder 3 haben. *Aber die Art und Weise, wie er sie vertritt,* unterscheidet sie. *Wie* er Gedankenprobleme durchführt, auch schon wie er an sie herantritt, unterscheidet den Menschen des einen Typus vom anderen. Die typische Gefühlsart spielt bei der Denkmethode mit. Die Gedankenwelt kennt also die Grenzen des typischen Fühlens in ihren Gegenständen nicht, wohl aber in der Form ihres Denkverlaufes. Etwas ähnliches treffen wir in der Gefühlswelt. Sie kennt in ihren Erscheinungen, wie Trauer, Freude, Liebe, Haß, Erwartung, Gleichgültigkeit, und wie alle diese Erscheinungen genannt werden mögen, keine typischen Grenzen: nur die Art und Weise, wie einer Liebe fühlt, wie er haßt, unterscheidet ihn typisch von anderen.

Das künstlerische Gestaltungsvermögen kann mit jedem Typus verbunden sein: auf der Grundlage eines jeden Typus und jeder Art treffen wir die größten Künstler nach dem Urteil aller Zeiten und Völker.

Wie treffliche, aber auch geringe *Verstandeseigenschaften* mit jedem Typus verbunden sein können, so auch alle erdenklichen *moralischen* Eigenschaften. Geiz, Habsucht, Neid sind im Typus 1 ebenso zu finden wie im Typus 2 oder 3, desgleichen Freigebigkeit, Edelmut, soziale Gesinnung, Tapferkeit, Mut.

Nur werden sich diese Eigenschaften je nach den Typen anders äußern, im einzelnen Fall die sie bekundenden Handlungen anders verlaufen. Typus 1 wird regelmäßig durch eine schöne Pose dabei auffallen, Typus 3 durch eine gewisse affektvolle Theatralik, Typus 2 wird gemessen bleiben oder eine weitausholende große Geste wählen.

Eine besondere Stellung nehmen diejenigen Menschen ein, die zeitenweise *von einer Art in die andere wechseln.* So wissen wir, daß *Goethe* gewisse Werke in der einfachen klaren Art des Typus 1 gedichtet hat, andere in der großen Art des Typus 1 klar. Auch wechselt er in gewissen dramatischen Werken zwischen der lyrischen

und der dramatischen Art. *Schiller* hat eine große Gruppe seiner Dramen in der warmen Art des Typus 2 groß, die andere Gruppe in der klaren Art geschaffen. *Beethoven* wechselt zwischen dem Typus 2 warm groß, der einfachen warmen oder klaren Art, der ausgeprägten klaren Art, der großen klaren Art und hat in Fidelio in der ausgeprägten klaren Art lyrische und dramatische Abschnitte. *Richard Wagner* wechselt zwischen der großen und der kleinen Art, zwischen der klaren und der warmen Art, zwischen Lyrisch und Dramatisch. *Hauff* hat seinen Mann im Mond im Typus 3 klar (Clauren hat Typus 2 klar!), andere Werke im Typus 3 warm abgefaßt.

Auch bei Gelehrten treffen wir diese Wandlungsfähigkeit an: Eduard *Sievers* hat gewisse frühere Werke im Typus 2 warm einfach abgefaßt, andere im Typus 2 klar groß, wieder andere im Typus 2 warm ausgeprägt.

Diese Wandlungsfähigkeit im Fühlen und Schaffen dürfte, wie wir schließen können, bei solchen Menschen auch im täglichen Leben bestehen.

Ihnen stehen andere gegenüber, die an einer Art festhalten. Wir können wohl für *Brahms* annehmen, daß er immer an dem Typus 2 kalt einfach festhält, *Franz* immer am Typus 2 warm einfach.

Die Wandlungsfähigkeit innerhalb des Typus kann aus innerer Notwendigkeit entstehen, sie kann aber auch von außen her durch Eindrücke veranlaßt sein. So mag der Typus 2 durch den Eindruck des Typus 3 zur ausgeprägten Art kommen, die warme Art des Typus 3 durch die klare Art des Typus 2 zur klaren Art im Typus 3 (Hauff!).

Ein Heraustreten aus den Grenzen des Haupttypus tritt im Schaffen nur dann auf, wenn Stücke aus Werken eines anderen glatt übernommen oder nur wenig variiert werden, bei *Zitaten, Plagiaten*, Variationen über fremde Themen.

So ist es auch im täglichen Leben: Wer einen typisch anderen *zitiert*, Worte desselben einfach wiederholt, bringt Worte, deren Rhythmus und Melodie im typischen Prinzip schon der *andere* bestimmt hat. Eine gewisse *Anpassung an fremde Typen* kann

dadurch erfolgen, daß man Wendungen, Formeln, die einen fremden Typus oder eine andere Art in sich tragen, *erinnerungsmäßig* bringt.

Auch der andere uns schon bekannte Fall kommt vor, daß man unter Ausschaltung des eigenen typischen Fühlens sich in eine andere Persönlichkeit mit fremdem Typus, in den Ausdrucksgehalt von deren Worten, Stimmklang, Tönen, Wort- und Tonfolgen *hineinfühlt*, ganz oder teilweise. Dies wird auch im persönlichen Verkehr mit solch fremdtypischen Leuten vorkommen.

Hier tritt das gleiche Prinzip als herrschend zutage, das wir für die seelische Umstellung und die nachfolgende körperliche bei dem Entdecker der Typen Joseph Rutz kennengelernt haben (S. 78).

Im Verhalten der Menschen mit fremden Typen untereinander treffen wir zwei Möglichkeiten: Es kommt vor, daß Menschen mit den gleichen Haupt- und Untertypen sich anziehen. Es kommt aber auch vor, daß sie sich abstoßen. Das gleiche beobachten wir bei Menschen mit fremden Typen. Eine längere Beobachtung durch Jahre hindurch hat folgende Gesetze als gegeben gezeigt.

Der seelische Typus — Haupt- wie Untertypus — ist so gegeben, wie Körpereigentümlichkeiten, Größe, untersetzter oder schlanker Bau, blondes oder braunes, schwarzes Haar, helle, dunkle, blaue, braune Augen. Man kann den seelischen Typus, den man einmal ins Leben miterhalten hat, nicht ändern. Man kann nur kraft des Verstandes und des Willens im Weg der Übung und Erziehung die *Äußerungen* des seelischen Typus zu lenken suchen. Dabei wird man im Leben des einzelnen wie der Völker immer wieder finden, daß das typische Gefühl trotz aller Einwirkungsversuche des Verstandes den Menschen zu typischen Affekthandlungen fortreißt oder auch, daß der konservative kühle Typus 2 trotz gegenteiliger Ansicht des Verstandes *nicht* zum Handeln, zu Verbesserungen zu bewegen ist, sondern zähe am Alten, Überlebten, in starrer und nüchterner Art festhält.

So gelten auch für das Verhalten zu Nebenmenschen gewisse Hauptrichtungen. Menschen mit dem gleichen Typus schließen

sich zusammen, wenn nicht besondere Trennungsgründe aus dem Bereich der übrigen seelischen Zonen bestehen. Menschen mit verschiedenen Typen bleiben einander fremd, ja feindlich, wenn *nicht besondere verbindende Tatsachen* aus dem Bereich der übrigen Seele vorhanden sind.

Solche verbindende Tatsachen sind: die Empfänglichkeit einer Seele für den Reiz einer Neuheit, einer neuen Mode, eines neuen Zeitgeistes, einer neuen Kunstrichtung und Geschmacksrichtung, für eine geistig *hochstehende* Sache, für Fragen der *Religion* und *Weltanschauung.*

Wenn solche Verbindungsbrücken gegeben sind, so sehen wir, daß typisch fremde Menschen sich zusammenfinden: der Typus 1 nimmt den Menschen des Typus 2, der für Neues, besonders auch in verstandesmäßiger und in rein künstlerischer Richtung empfänglich ist, durch die stark gerundete Bewegungsart und seine Schnelligkeit im Gehaben, seine Umgänglichkeit und Glätte ein. Diese fallen jenem um so mehr auf, wenn er bisher nur unter zurückhaltenden, gemessenen, nüchternen, unverbindlichen Naturen mit dem Typus 2 gelebt hat.

Hat der Mensch mit dem Typus 2 keine Brücke der Verbindung mit dem Typus 1, so lehnt er ihn ab, so wie der Blonde den Schwarzen in einseitiger Verfolgung seiner blonden Art nicht gelten läßt, wie der Schlanke den Untersetzten als von minderer Art ablehnt, wie der Mann als Vertreter seines Geschlechts das Weib als minderer Art ablehnt.

Findet der Mensch mit dem Typus 2 beispielsweise eine Brücke der Verbindung mit dem Wesen des Typus 1 dadurch, daß er *berühmte Ausländer* gerne verehrt und feiert, so findet er den italienischen Meister mit dem Typus 1 interessant, er sieht dann in ihm eine Persönlichkeit, der man Verehrung schuldig ist. Wäre diese Brücke nicht vorhanden, so würde er den Verkehr mit dem anders Gearteten ablehnen.

Die Heftigkeit des Typus 3 ist dem Typus 2 an sich unsympathisch. Verfolgen sie beide aber *eine und dieselbe geistige Idee,* die gleiche Politik, Weltanschauung, Religion, Kunstanschauung, so können sie sich zusammenfinden. Wenn dann der Typus 2 über

den Typus 3 zu urteilen hat, so legt er den Schleier des Schweigens über gewisse typische Ausdruckstatsachen bei dem Angehörigen des Typus 3 oder er sucht sie irgendwie logisch zu begründen oder sogar als irgendeinen besonderen Vorzug der Persönlichkeit hinzustellen. Hätte er *nicht* die gleiche geistige Gemeinschaft, so würde er eine solche Persönlichkeit als zu apodiktisch, zu heftig, zu sprunghaft, überhaupt eben als andersartig ablehnen, ohne sich vielleicht über die Gründe der Ablehnung irgendwelche Gedanken zu machen. Er würde bei ihm wie bei allen anderen Typen und Arten unbewußt das Fühlen seines eigenen Typus als „normal" betrachten und den Träger des anderen Typus als „unnormal" ablehnen.

Wenn keine Brücke der Verbindung besteht, lehnt der Typus 1 die Person mit dem Typus 2 als langweilig, kühl, gefühllos, als reine Verstandesnatur, als nüchtern, schwunglos, pedantisch, hausbacken ab, den Typus 3 als brutal, zu heftig, maßlos, hart, gefühllos, kalt, theatralisch.

Wenn keine Brücke der Verbindung besteht, lehnt der Typus 2 den Nebenmenschen mit dem Typus 1 als flatterhaft, süßlich, unbeständig, unwahr, allzu romantisch, unzuverlässig ab, den Typus 3 als brutal, ähnlich wie der Typus 1 den Typus 3.

Wenn keine Brücke der Verbindung besteht, lehnt der Typus 3 den Typus 1 als süßlich, schwammig, unausgesprochen ab, den Typus 2 als schwächlich, langweilig, kraftlos, fade.

Die *große* Art blickt auf die *kleine* als unbedeutend, schwächlich herab, die *kleine* Art wirft der *großen* massive Übertreibung, unwahres Gehaben, maßlose Unbändigkeit, gemachtes Pathos vor.

Die *warme* Art urteilt über die *klare* so, wie Typus 1 über 2, die klare über die warme so, wie Typus 2 über Typus 1.

Die *ausgeprägte* Art lehnt die einfache als zu weichlich, zu unbedeutend ab, so wie Typus 3 die beiden weichen Typen ablehnt, umgekehrt urteilt die einfache Art abfällig über die ausgeprägte.

Die *lyrische* Art wirft der *dramatischen* abstoßende Heftigkeit vor, die dramatische der lyrischen weichliche Langweile.

Alle diese Beeinflussungen unseres Urteils durch das unterbewußte Fühlen und dessen typische Erregung spielen eine ge-

waltige Rolle im Leben des einzelnen wie der Völker, im nüchternen Alltag wie in der Kunst.

Sie bestimmen über Freundschaft und Feindschaft, über Leben und Tod, in den alltäglichen Erfahrungen des einzelnen wie in der Geschichte der Völker.

So erleben wir es denn immer wieder, daß Menschen mit dem Typus 1, mit ihren weichen, ölig-geschmeidigen Stimmen, ihren süßlich wohlgeformten Gebärden sehr viele für sich einnehmen. Wir erleben es, daß die nüchterne und gemessene Art des Typus 2, besonders in seiner klaren Art, als ungemütlich, langweilig, pedantisch, unliebenswürdig eingeschätzt wird, besonders dann, wenn sie mit moralischer Rücksichtslosigkeit, mit allzu großem Streben nach Gewinn und schlechten Umgangsformen gepaart ist. Das spezifisch „Schnodderige" im Umgang hat als Grundlage vielfach die klare Art des Typus 2 oder 3, oft gepaart mit der ausgeprägten Art. Schnodderiges Betragen kann natürlich aber auch mit der klaren Art des Typus 1 verbunden sein und mit allen anderen Arten und Typen. Schnodderige Sprache beruht auch mit auf besonderer *Artikulationsangewohnheit.*

Man kann übrigens nicht etwa behaupten, daß gute oder schlechte Umgangsformen gerade mit einem bestimmten Typus verbunden seien: in guten wie in schlechten Umgangsformen kann sich das Wesentliche eines Gefühlstypus offenbaren.

Wir erkennen somit, daß der Verlauf und die Eigenart der *typischen Gefühlserregung* und ebenso ihre Äußerungen an Grenzen gebunden sind, im täglichen Leben, im künstlerisch wertlosen Schaffen wie im künstlerisch wertvollen. *Ungebunden* aber ist das sittlich, ethisch, moralisch Gute oder Schlechte, der reine Gedanke, das rein Künstlerische.

Die Künstlerpersönlichkeit

Trotz aller Aufklärung und Kulturarbeit erleben wir immer wieder dasselbe beschämende Schauspiel: ein Schaffender wird Jahre und Jahrzehnte lang von der Masse und den Sachverständigen abgelehnt und nachträglich, wiederum zum Schaden anderer Meister, in übertriebener Weise als der einzig Wahre und Höchste

gefeiert. Man braucht nur einige Namen zu nennen und an die Zeiten zu denken, da man Richard *Wagner* (Typus 3 kompliziert und in den Arten wechselnd) rundweg ablehnte, die Werke von Franz *Liszt* (Typus 3 warm[1]) mit einer Art von ingrimmigem Hasse heruntersetzte, da man diesen Haß auf den Dichterkomponisten *Cornelius* (Typus I klar) übertrug und achtlos, wenn nicht verächtlich an Hugo *Wolf* (Typus 2 warm) und Anton *Bruckner* (Typus 1 warm) vorüberging.

Der erbitterte Widerstand gerade gegen später als wertvoll anerkannte Werke erinnert an den Widerstand, der allem Neuen entgegengebracht wird und der als eine Art Trägheit den menschlichen Geist wie das Fühlen beherrscht. Allein, wenn wir schärfer zusehen, ist es auf dem Gebiete der Kunst nicht einmal so sehr das Neue, was uns feindlich und widerspenstig findet. Hier liegt ein ganz besonderes Problem verborgen. Auch gegenüber längst anerkannten Meistern werden die heftigsten Antipathien noch heute wach.

Ja, ausgerechnet solche Meister, die einst bei ihrem ersten Auftreten bitter unter dem Haß ihrer Feinde zu leiden hatten, bekämpfen altanerkannte wie neue Meister mit großer Heftigkeit oder — was vielleicht noch schlimmer ist — mit vollkommener Interesselosigkeit. Wir wissen, Richard *Wagner* (Typus 3) hat jahrelang den Genius *Mozarts* (Typus 1 klar) nicht anzuerkennen vermocht. Gegenüber Anton *Bruckner* (Typus 1 warm) verhielt er sich nahezu neutral. *Brahms'* (Typus 1 klar) ablehnender Standpunkt gegen Richard *Wagner* ist bekannt. *Liszts* Werke (Typus 3 warm) bezeichnete er beispielsweise als „Sudeleien". Der begeisterte *Mozart*verehrer und -spieler *Reinecke* (Typus 1 klar) sprach Richard *Wagners* (Typus 3) Musik die Existenzberechtigung glatthin ab. *Brahms'* Musik (Typus 2 klar) war Robert *Franz* (Typus 2 warm) in der Seele zuwider. *Goethe* (Typus 1 klar) fühlte die innigste Seelenverwandtschaft zu *Mozart* (Typus 1 klar), gegenüber *Beethoven* (Typus 2, zwischen den Arten wechselnd) hatte er nur so etwas wie hohen Respekt. *Nietzsche* (Typus 3 warm) feiert *Bizet* (Typus 3 warm) und *Mendelssohn-Bartholdy* (Typus 3 warm)

[1] Einzelnes auch T. 3 klar!

in den höchsten Tönen. Für *Beethoven* (Typus 2) kann er nur eine baldige „Erledigung" prophezeien, weil er „nur der Ausklang eines Stilüberganges und Stilbruches sei". *Weber* (Typus 2 wechselnd) und *Marschner* (Typus 2 klar) sind ihm Hekuba, *Schumann* (Typus 2 meist warm) verspottet er als „eine Art Mädchen und noli me tangere von Anbeginn".

Die Masse der Kunstgenießenden äußert ihre Meinungen ähnlich unverhohlen und radikal. Wir treffen jeden anderen Tag auch heute noch Leute, die sich genau so abfällig und erbittert über Richard *Wagner* äußern, wie andere bei seinem ersten Auftauchen. Wir hören dann immer die alten Ansichten: er habe genau wie *Liszt* keine Melodie, keinen Anfang, kein Ende. Zu einem ruhigen Genießen komme man nicht. Das woge und brande unaufhörlich, ohne Einschnitt, ohne Ruhepunkte. Die Musik sei zu geräuschvoll und brutal. Es sei überhaupt keine Musik. Sie verursache sogar körperliche Schmerzen.

Hört man dagegen einen begeisterten Wagnerverehrer, so wendet sich das Blatt gegen die anderen: die Musik *Schumanns* und *Webers* wird da als matt und farblos bezeichnet, die Musik der Italiener als hysterisch und gefühlsübertrieben, *Mozart* als kindisch und spielerisch. Auch zu *Beethoven* stehen nicht wenige der begeisterten Wagnerverehrer auf gespanntem Fuß, wenn schon sie da mit Rücksicht auf herrschende Meinungen sehr zurückhaltend zu sein pflegen. Man merkt aber doch deutlich aus ihren Reden: *Beethoven* befriedigt ihr inneres Fühlen nicht so wie *Wagner*. Der scheint ihnen das höhere innere Erlebnis zu sein, etwa wie Hugo *Wolf* ihn beim Vergleich mit Beethoven als den „Obergott" bezeichnet.

Derartige gefühlsgeborene *Sympathien und Antipathien* beeinflussen bei der größeren Masse aller Schaffenden und Kunstgenießenden das Urteil über künstlerische Dinge.

Nur bei einer sehr kleinen Zahl ist das Seelenleben so reich und vielgestaltig, daß sein Träger sich liebevoll in den seelischen Gehalt aller jener Werke versetzen kann, von denen andere durch scheinbar unüberbrückbare Klüfte getrennt werden. Solche reiche Gefühlsnaturen können ebensowohl Richard Wagner (Typus 3)

wie Mozart (Typus 1), Liszt (Typus 3 warm), wie Brahms (Typus 2 klar), Berlioz (Typus 3), wie Beethoven (Typus 2), Verdi (Typus 1) wie Lortzing (Typus 2) im vollen Sinn des Wortes *genießen.* Zu ihnen gehörte unter den Schaffenden namentlich jener einzigartige Mensch und Künstler *Franz Liszt.* Auch *Robert Schumann* (Typus 2 meist warm), hat mit begeisterten Worten Berlioz' (Typus 3 warm ausgeprägt) Phantastische Symphonie gefeiert, zu einer Zeit, da Berlioz vielfach auf Ablehnung stieß.

Anerkennung und Ablehnung werden allerdings *nicht immer und nicht allein* durch solche *gefühlsmäßige* Antipathien und Sympathien gelenkt. Rein künstlerische Erwägungen, moralische, philosophische, technische Gesichtspunkte können neben dem Gefühlsmäßigen oder sogar unter fast völliger Ausscheidung des Gefühlsmäßigen für das Urteil bestimmend sein.

Ästhetische, rein künstlerische Ideen sowie völkische waren es hauptsächlich, die Richard Wagner zur Bekämpfung *Meyerbeers* führten. *Hanslicks* (Typus 3 einfach) Urteil über Richard Wagner (Typus 3 stets kompliziert) richtet sich überwiegend nach „Gesetzen", die er als sogenannte „ewige", allerdings meist im Banne der Werke des Typus 1 und 2 formuliert hatte. Der Fachmann wie überhaupt der Kunstwissenschaftler legt bei seinem Urteil vielfach ein sehr großes Gewicht auf technische Gesichtspunkte. Aber auch der Fachmann ist dem Einfluß des unterbewußten seelischen Typus' unterworfen. Mit dem Meister, der typisch so fühlt wie er, sympathisiert er, gegen den Meister, der anders fühlt, hat er eine Abneigung. Jenen schätzt er hoch, diesen achtet er gering. *Bei ihm werden die unterbewußten typischen Gefühle, Gleichheit oder Verschiedenheit im Fühlen, zu einem Wertmesser* in künstlerischen, kulturellen und Persönlichkeitsfragen. Ohne die Kontrolle von Bewußtsein und Verstand, ohne die Erkenntnis der typischen Anlage wurde aber bisher das gefühlsmäßige Urteil zu *einem Unrecht am Künstler.* Wir hatten bisher kein genügendes Wissen von den Gefühlsmächten, die unter der Schwelle unseres Bewußtseins wirken, und nahmen bei gefühlsmäßiger Zuneigung einen künstlerischen Wert, bei gefühlsmäßiger Abneigung künstlerischen Unwert als vorhanden an. Wir hätten dagegen, um zu einem richtigen Werturteile

zu gelangen, erst dieser seelischen Tatsachen bewußt werden und im Besitze dieser Erkenntnis zu einem Werturteile über das Künstlerische und das allgemein Verstandesmäßige, Geistige, Philosophische gelangen sollen.

Wir wußten viel zu wenig von den tatsächlichen seelischen Voraussetzungen des künstlerischen Urteils. Von ferne hat man sie gewiß geahnt. Man schrieb von jeher in allen Dingen der Kunst dem *Gefühlsleben* den Haupteinfluß zu. Man sagte immer, es sei der Inhalt der Musik, Gefühle darzustellen. Es blieb aber bei stets ziemlich vagen und verschwommenen Ansichten über diese seelischen Tatsachen. Die *Darwin*sche Lehre von den Gemütsbewegungen und ihrem Ausdruck untersuchte nicht, ob vielleicht schon wahrgenommene allgemeine Unterschiede im Fühlen einen ebenso allgemeinen Ausdruck im menschlichen Körper finden, und auch im Körperlichen der umgebenden Natur, *soweit es durch menschliche Einwirkung gestaltet wird.*

Für das künstlerische Schaffen läßt sich jetzt folgendes Gesetz aus den beobachteten Tatsachen ableiten: Stets, wenn eine Handlung des Menschen kausal, allein oder neben seiner intellektuellen Sphäre durch die *Gefühlssphäre* bedingt ist, treten ganz bestimmte immer wiederkehrende Eigentümlichkeiten in dieser Tätigkeit und verkörpert in den Produkten dieser Tätigkeit auf. Unter all den gegebenen Formen, die rein logisch, mathematisch denkbar sind, wählt der Künstler unbewußt nur ganz bestimmte, zu seinem seelischen Typus passende Ausdrucksformen.

Erste Aufgabe jedes Kritikers ist daher, den seelischen Typus des Meisters zu erkennen, dessen Werk er beurteilen will, sowie seinen eigenen Typus, damit weder Gleichheit noch Verschiedenheit im Typus zu einem ungerechten Urteil führe. Erst gilt es, diese seelischen Tatsachen klar zu erkennen, dann — nach dieser psychologischen Analyse — ist es möglich, das Künstlerische zu werten. Gerade der Kritiker sei daran erinnert, welchen Widerstand die Urteilenden im Banne des Typus 1 und 2 der Chromatik und Rhythmik von Richard *Wagner*, *Berlioz* und *Liszt* entgegengesetzt, obwohl die erst neuerdings bekannt gewordene Musik der alten Griechen, der Zigeuner und Indianer Nord- und Süd-

amerikas von jeher die Chromatik und unregelmäßige Rhythmik Wagners, Liszts und Berlioz' besaß. Was man als neue *künstlerische* Eigenart betrachtete und anfeindete, das war — wenn schon künstlerisch nicht vergleichbar gestaltet — schon längst in jener alten Volksmusik als *Ausdruckstatsache* vorhanden, als Ausdruck des heftigen Rassefühlens (Typus 3). In deutschen Landen war solch ein Ausdruck allerdings etwas Fremdes und Seltenes, zumal dort die italienische Musik des heißen Fühlens (Typus 1) mit ihrer Kantilene und gleichmäßigen Biegsamkeit zuerst gekannt und schnell nachgeahmt wurde. Trat in deutschen Landen das heftige Fühlen (Typus 3) mit seinem Ausdruck unverfälscht zutage, so ward es abgelehnt und seine Werke rasch vergessen. Erst *Mendelssohn-Bartholdy*, der den gleichen energischen Gefühlstypus wie *Johann Sebastian Bach* (Typus 3 warm) besaß, erweckte das Verständnis für diesen Meister des heftigen Fühlens, dem der kühl und mild fühlende Deutsche Mangel an Melodie und abstoßende Sprödigkeit vorgeworfen. *Nietzsche*, der Philosoph mit dem heftigen Gefühlstypus, feiert, wie wir oben gehört haben, die ihm gleich fühlenden *Mendelssohn* und *Bizet* in den höchsten Tönen, für Beethoven, Weber, Marschner, Schumann, die Meister des kühl-milden deutschen Rassenfühlens (Typus 2) hat er nichts übrig. Richard Wagner, der den heftigen Gefühlstypus (3) in einer ganz besonderen Komplizierung (meist große und ausgeprägte Art!) — die ihn wiederum dem einfach fühlenden Nietzsche als zu schwerfällig und kompliziert unsympathisch machte — besitzt, rief die Pflege des gleichbeseelten *Gluck* wieder ins Leben, mit dem ihn besonders auch dessen Gefühlsdramatik verband. *Goethe* (Typus 1 klar) wurde als Meister des heißen Fühlens niemals so ganz Gemeingut der Masse der kühler Fühlenden, sondern lediglich der an seinem geistigen Gehalt sich berauschenden Intellektuellen. Ihn selbst aber zog es mit allen Fasern nach Italien zu dem Volk des heißen Fühlens. Zu *Mozart*, dem Warmfühlenden (Typus 1 klar) neigte er sich mit ganzer Hingebung, für Beethoven, den kühler und schwerer Fühlenden (Typus 2 vielfach groß warm) hatte er nur „Hochachtung". Schiller hatte wie Beethoven den kühleren Gefühlstypus, verbunden mit der *schweren* Gefühlsart

(Typus 2 groß), die den Untergrund des pathetischen Kunststiles bildet. Gerade Schiller haben die Kritiker vom Standpunkt des Typus 1 und 3 aus, oft gerade auch wegen seiner großen, pathetischen Art, heruntergerissen. Wie sonst, so hat auch hier der Deutsche seine heimische Art, die typisch kühlere und milde Gefühlsart, geringer eingeschätzt als die Goethesche des Typus 1.

Was in ihrem Fühlen besonders wandlungsfähige Menschen gegenüber gefühlsfremden Meistern und Werken sehr rasch fertig bringen, *nämlich seelisch das fremde Fühlen nachzuerleben*, das lernen weniger empfängliche im Laufe einer mehr oder minder langen Beschäftigung mit gefühlsfremden Meistern. Freilich gibt es auch nicht wenige, die diese Beschäftigung sofort von vornherein ablehnen oder das Nachfühlen nicht zustande bringen oder auch gar nicht lernen *wollen*. Letzteren fehlt die erste Voraussetzung für das künstlerische Verstehen und Genießen. Solche, einer Gefühlsverständigung von vornherein Abgeneigte, haben keinen Beruf zum Kritikeramt.

Jene anderen aber, die es mit der Zeit lernten, sich beispielsweise in das heftige Fühlen von Richard Wagner, Liszt und Berlioz einzufühlen, fielen zum großen Teil in einen *neuen Fehler*. Sie fingen an, jene Werke geringer einzuschätzen, die entsprechend dem in ihnen ausgedrückten kühleren und milderen Fühlen (Typus 2), nicht die Chromatik und unregelmäßige Rhythmik Wagners, nicht die exzessive Gegensätzlichkeit in der Lautheit aufweisen. Obendrein hielten sie diese — entsprechend der oben erwähnten Unbekanntschaft mit den wirklichen seelischen Tatsachen und dem Ausdruck der seelischen Typen — für etwas rein Künstlerisches, für eine neue *künstlerische Errungenschaft*, die man verstandesmäßig nachzuahmen und in Gesetze zu bringen begann. Es entstand die Meinung, jeder neue Komponist müsse sich der Chromatik und unregelmäßigen Rhythmik des heftigen Fühlens als eines verstandesmäßig erlernbaren Kunstmittels bedienen, obendrein der Instrumentationsweise, wie sie Wagner, Liszt und Berlioz entsprechend ihrem heftigen Gefühlstypus angewendet hatten. Wendete der moderne Meister diese neuen „Kunstmittel" nicht an, so galt er als rückständig, und er mußte es sich, wenn

er eine Persönlichkeit des heißen (Typus 1) oder kühl-milden (Typus 2) Fühlens war, und unter Verzicht auf die innerlich ihm fremden Ausdrucksmittel des heftigen Fühlens komponierte, wie z. B. *Cornelius* (Typus 1) gefallen lassen, daß man seine Partitur zum Barbier von Bagdad à la Richard Wagner instrumentierte, so, als ob man ein Bild von Schwind (Typus 1 klar) à la Böcklin (Typus 3 warm) übermalen würde. Die älteren Meister, die die modernen „künstlerischen Errungenschaften" noch nicht „gelernt" haben konnten, betrachtete man als künstlerisch rückständig. Über Beethovens Fidelio rümpfte man die Nase, über Webers *Freischütz* und *Euryanthe*. *Flotow* und *Lortzing*, die in der typischsten Weise das deutsche Fühlen (den Typus 2) ausdrücken, wurden als schwächlich und weichlich verspottet und verachtet. Mit gleicher Überhebung sah man auf den glatten Bogenfluß der italienischen Musik (Typus 1) herab. Hatte man erst den reinen Ausdruck des Gefühlstypus 3 bei Richard Wagner aufs schärfste bekämpft, so verfiel man jetzt, nachdem man ihn im Wege des Nachfühlens unbewußt verstehen gelernt, in den alten Fehler: Man verlernte es, den Ausdruck des kühl-milden Gefühlstypus (2) und den heißen Gefühlstypus (1) nachzufühlen und gerecht zu beurteilen. Wer das kühl-milde deutsche Fühlen schlicht und unter Verzicht auf erlernte und nachgeahmte Ausdrucksmittel des heftigen Gefühlstypus in seinen Werken ausdrückte, ward von vornherein als schwächlich und unbedeutend abgelehnt. Wer dagegen von der vermeintlichen „künstlerischen" Errungenschaft einen erborgten Gebrauch machte, der wurde von der Zeitströmung, der Mode, dem Zeitgeist emporgetragen und höher eingeschätzt.

So ergeht es also den Künstlerpersönlichkeiten ebenso wie den Persönlichkeiten des Alltags: Hat der Urteilende den gleichen Typus oder die gleiche Art wie die zu beurteilende Persönlichkeit, so ist die *Gleichgestimmtheit des typischen Fühlens* vorhanden und eine günstige Beurteilung sicher, wenn nicht aus den anderen Gebieten der Persönlichkeit (also aus dem Seelischen außerhalb des Typischen und aus dem rein Verstandesmäßigen her) sich Widerstände geltend machen. Solche Widerstände können sich dagegen richten, daß die beurteilte Künstlerpersönlichkeit einen Hang

zum Traurigen, zum Trüben bekundet (wie beispielsweise bei Spohr). Oder der Urteilende liebt eine besondere Art des rein künstlerischen Gestaltungsvermögens, die der Kunstansicht des Beurteilten durchaus zuwider ist.

Am schärfsten wird der Gegensatz, wenn Verschiedenheit in den künstlerischen Absichten mit typischer Verschiedenheit zusammentrifft: Die neudeutsche Schule unter ihrem Vorkämpfer *Liszt* hatte gerade das Schaffen der Künstler mit dem Typus 3, Wagner, Berlioz, Liszt, zur Grundlage ihrer Bestrebungen gemacht: hier verbanden sich die Ausdrucksbesonderheiten des in Deutschland seltenen Typus 3 mit den neuen künstlerischen und geistigen Absichten zu einer Einheit, die auf die Vertreter der alten Schule, die auf der Grundlage des Typus 1 und auch unter Einfluß des Typus 2 zustande gekommen war, wie ein rotes Tuch auf den Stier wirkten.

Liszt und Wagner, im Typus gleich, aber in den Unterarten sehr verschieden, blieben sich in vielem *Geistigen* fremd: Liszts katholische Weltanschauung trennte ihn von Wagner. Gewissen religiösen und künstlerischen Besonderheiten im Schaffen Liszts setzte Wagner das Wort entgegen (im Gespräch zu Liszt, der ihm eines seiner kirchlich-religiösen Werke vorgespielt hatte): „Dein lieber Gott macht aber viel Spektakel."

Das Schaffen des kindlich gläubigen *Bruckner* (Typus 1 warm) kann bei dem typisch gleichen Beurteiler, der eine der gläubig-religiösen Weltanschauung *abgewandte* Anschauung hat, eine andere Beurteilung erfahren als bei dem gleich Denkenden. Solch gegensätzliche Denkweise pflegt auch das Urteil über die ganze Künstlerpersönlichkeit mit zu beeinflussen. Ist es doch wohl auch nicht bloß eine Annahme, daß gewisse Besonderheiten des Brucknerschen Schaffens sich gerade aus jener gottgläubigen Verehrung erklären lassen, ebenso wie bei Liszt. Ein „Freigeist" ist dann nur zu leicht bereit, gegen mystische und weltfremde Rückständigkeit zu Felde zu ziehen.

Bachs Protestantismus kann für manche einen Gegensatz zum Katholizismus *Liszts*, trotz ihrer Gemeinsamkeit im Typus und ihrer Gemeinsamkeit im allgemeinen Ziel ihrer Gottesverehrung, bringen.

Wir müssen also auch hier wiederholen, was wir bei der Lehre von der Persönlichkeit allgemein ausgeführt haben: die Gleichheit im Typus ist nur *eine* der Voraussetzungen für günstige Beurteilung. Selbst wenn sie gegeben ist, kann sich aus den außertypischen Sphären der Seele ein Widerstand ergeben, der zu ungünstigem, ablehnendem Urteil führt. *Wenn aber ein Urteil sich nur mit dem Künstlerischen einer schaffenden Persönlichkeit beschäftigen will,* oder dies wenigstens vorgibt, so muß verlangt werden, daß jene anderen Sphären bei der Beurteilung ausgeschaltet werden, damit sie nicht das Urteil ungerecht beeinflussen.

Um so dringender ist diese Forderung zu erheben, wenn keine Gleichheit im Typus und in der Art besteht. *Hier droht Gefahr, daß der Urteilende* unter dem Einfluß seines unterbewußten typischen Fühlens ungerecht urteilt.

Andererseits besteht die Möglichkeit, daß sich gegenüber typisch fremden Meistern *Brücken der Verständigung* aus einer Gleichheit oder Ähnlichkeit in anderen als den typischen Sphären der Seele ergeben. Wenn wir auf das *Gebiet der bildenden Künste* übergehen, prallen die typischen Gegensätze vielleicht noch schärfer aufeinander als in der Musik und Dichtkunst.

Am schärfsten werden die aus dem typischen Gegensatz und den anderen Sphären des Seelischen herrührenden *Verdammungsurteile, wenn der Ausdruck eines bestimmten Typus oder einer Art, durch besondere Umstände* (wie durch Verbindung mit einem überragenden künstlerischen Gestaltungsvermögen, durch zufälliges gleichzeitiges Zusammentreffen von im Typus *gleichen* berühmten Künstlern, durch politische Umstände, durch Weltanschauungsfragen, herrschende religiöse oder soziale Meinungen, die als Dogma wirken), *zum nahezu alleinherrschenden Ausdruck einer ganzen Zeitrichtung, zum Bekenntnis eines ganzen Volkes oder wenigstens seiner maßgebenden Majorität oder Minorität wird.*

Die große Art *Michelangelos* im Typus 1 wurde beispielsweise zum herrschenden Ausdruck, zum Stil einer ganzen Zeitströmung. Die Hochrenaissance Michelangelos konnte keinen schärferen Gegensatz haben als das Gotische oder das Altgriechische. In diesen

beiden herrscht der Gefühlstypus 3, das heftige, rhythmisch betonte Fühlen.

Stets, wenn der typische und artliche Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit wie bei Michelangelo durch besondere Umstände zu einem herrschenden geworden war, haben die im Typus fremden Künstler entweder nur mit Mühe ihre Art, ihren Typus und damit ihr gesamtes Schaffen durchsetzen können, oder sie paßten sich unter Beeinträchtigung ihres typischen Ausdrucks dem herrschenden Zeitgeist, der den *einen* Typus auf den Schild hob, an. Für beide Fälle haben wir zahlreiche Beispiele schon früher (S. 55, 104) gebracht.

Diejenigen Künstler, die ihrem Typus treu blieben und seinen Ausdruck unbewußt durchzusetzen suchten, pflegten gegen den herrschenden fremden Typus ausfällig und absprechend vorzugehen. So wird dem offenbar dem Typus 3 angehörigen *Gotiker Greco* das Wort in den Mund gelegt: „*Michelangelo* war ein guter Mann, aber malen hat er nicht können." Typisch sind für Greco seine im Sinn der Körpereinstellung des Typus 3 auseinandergestreckten, ja übertrieben auseinandergezerrten Gestalten, so wie die Gotik überhaupt gerne die Fußspitzen nach abwärts gestreckt darstellt.

Die *Anpassung an den Ausdruck eines fremden Typus* sehen wir häufig an Künstlern des Typus 2, wie denn überhaupt die Künstler dieses Typus, der weder in Italien noch in Frankreich, sondern nur in Deutschland, England und Schweden, Holland, Schweiz, Indien, China herrschend und in der Masse der dortigen Kunstwerke vertreten ist, stets in die größte Gefahr gerieten, im Weg der verstandesmäßigen Nachahmung und der Anwendung verstandesmäßig übernommener, angeblich reiner Kunstmittel und technischer Mittel den Ausdruck ihres typischen Fühlens zu verfälschen. Gerade die Werke des Typus 1, die italienischen und die Werke des Typus 3, die altgriechischen, wurden in Deutschland infolge gewisser politischer und geistiger Strömungen zur großen Mode. Dazu kommt, daß in Deutschland nicht wenige Angehörige des Typus 1 oder 3 unter den die Masse bildenden Angehörigen des Typus 2 wohnen.

Man hielt an den Werken der Italiener und der alten Griechen das, was Ausdruck ihres typischen Fühlens war, für einen rein künstlerischen Vorzug, für ein Produkt des rein künstlerischen Gestaltungsvermögens und verlangte sozusagen vom deutschen Künstler, daß er auch solche „künstlerische" Formen anwende.

In Wirklichkeit lag in diesen „Kunstformen" neben dem Niederschlag des rein Künstlerischen auch der Ausdruck des typischen Fühlens. Die Formmerkmale des rein Künstlerischen waren mit den *Ausdrucksmerkmalen* des seelischen Haupt- und Untertypus gepaart. Das wußte aber niemand. *Man fuhr unentwegt fort, sogar ein Lehrgebäude der Ästhetik in allen Künsten — der bildenden wie der Musik und Dichtkunst — auf der Grundlage jener Formmerkmale,* die ebenso *Ausdruck* des Gefühlstypus wie Formspiel der künstlerischen Gestaltungskraft waren, zu errichten. So wurden die *Ausdrucksmerkmale* des Typus 1 und auch die des Typus 3, soweit sie in den Werken der Italiener und der alten Griechen enthalten waren, *zu einem Gebot der Ästhetik, zu einem künstlerischen Gebot,* die des Typus 1 besonders für die Malerei und Musik, die des Typus 3 besonders für die Baukunst, Plastik und Drama.

Die runde Gebärde und Form des Typus 1, die „schöne" Geste, wurde vom *Humanismus* als *ein künstlerisches Dogma* hingestellt, während sie in Wirklichkeit doch nur der Ausdruck einer Persönlichkeit mit dem seelischen Typus 1, mit dem heißweichen Fühlen ist.

Die „große Gebärde" Michelangelos wurde als ein künstlerisches Gebot auf den Schild erhoben, während sie doch *Ausdruck* seiner großen Gefühlsart ist.

Die stark gerundete Form und die übersichtliche Gliederung des *romanischen* Stiles wurde als ein künstlerisches Gesetz verkündet, während sie in Wirklichkeit der künstlerisch verklärte Ausdruck des heißen Typus 1 klar sind.

Die strenglinige, rhythmisch betonte Baukunst der Griechen wurde als künstlerisches Beispiel für jede Baukunst ausgerufen, während sie doch nur *eine* Lösung des künstlerischen Bauproblems auf der Grundlage des Ausdruckes des Typus 3 (klar) bedeutet.

Jedwede Lösung eines künstlerischen Problems auf der Grundlage eines *Ausdruckstypus* wurde so hingenommen, als ob sie ein künstlerisches Evangelium bedeute, und die *typischen Ausdrucksformen wurden dabei zu künstlerischen Gesetzen erhoben*, die jeder Schaffende befolgen müsse.

In deutschen Landen waren die Künstler mit dem Typus 2 seit den Zeiten des Abschlusses der Völkerwanderung dem Einfluß des Typus 1 im romanischen Stil, in den importierten Gemälden der Italiener ausgesetzt. Auf sie brach die Wirkung des Typus 3 in den Werken der alten Griechen, in der Gotik, im Barock, in den Werken der Spanier, der Franzosen, des großen Vlamen herein.

Die verwirrende Wirkung wurde durch den Wechsel in den Arten innerhalb der fremden Typen noch gesteigert; *Raffael* wirkte durch die vertiefte Vielgestaltigkeit und höchstgerundete Geschmeidigkeit seiner warmen ausgeprägten Art des Typus 1, *Michelangelo* durch die in aller Wucht ausgeglichene klare große Art des Typus 1, *Leonardo da Vinci* durch die vertiefte klare Art des gleichen Typus, ohne die Wucht Michelangelos, aber mit der Beweglichkeit der kleinen Art, *Rubens*, wie das Barock überhaupt, verband den Ausdruck der großen Art mit dem Typus 3 warm, *Rembrandt* damit die ausgeprägte Art.

In der Musik und Dichtkunst wirkten auf den Typus 2 die den Typus 1 ausdrückenden Werke der alten Italiener, der Römer ein, unter Deutschen selbst auf die Deutschen mit dem Typus 2 die dem Typus 1 klar angehörigen *Mozart, Schubert, Goethe*, die dem Typus 1 warm angehörigen *Körner, Rückert, Haydn, Bruckner*, die dem Typus 3 angehörigen *Bach, Gluck, Richard Wagner, Berlioz, Liszt*, jeweils zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen.

Auf die Deutschen mit dem Typus 2 wirkten die dem Typus 1 klar angehörigen *Stuck, Hildebrand, Schwind, Feuerbach, Spitzweg*, der dem Typus 1 warm angehörige Lenbach, die dem Typus 3 warm angehörigen *Rethel, Böcklin*, die dem Typus 3 klar angehörigen Liebermann, Klinger (dieser mit dem Typus 3 klar ausgeprägt), Albert von Keller.

So tritt uns denn der Typus 2 rein und unverfälscht nur in den Werken der ganz auf sich gestellten Meister entgegen, in den Werken jener Künstler, die nicht durch die für die Ausdrucksechtheit und Originalität eines Meisters so gefährlichen Verständigungsbrücken des Reizes einer Neuheit, einer neuen Mode, eines neuen Zeitgeistes, einer ausländischen Berühmtheit, politischer, religiöser oder philosophischer Ideen sich zur Übernahme von angeblich reinen *Kunst*formen, die in Wirklichkeit auch *Ausdrucks*formen enthielten, bestimmen ließen. In der Baukunst suchen wir mit Mühe nach dem reinen Stil des Typus 2, der so, wie der romanische den Typus 1 oder der griechische und gotische den Typus 3, nun seinerseits den Typus 2 verkörpern würde: die *deutsche bürgerliche Gotik* bringt nur eine Anpassung und Umänderung der Gotik im Sinn des Typus 2, ist aber nicht selbständig aus dem Typus 2 herausgewachsen. Die *deutsche Renaissance* bringt ähnlich eine Anpassung der Ausdrucksformen des Typus 1 an den Typus 2. So ergaben sich Zwitterbildungen zwischen Typus 3 und 2, andererseits zwischen Typus 1 und 2. Nur gewisse Werke der neuesten Baukunst scheinen den Typus 2 rein zu bringen. Vielleicht ist unter den Werken der englischen Baukunst der reine Stil des Typus 2 zu finden.

Da wir nur mittels der Typenprobe an Wort- oder Tonfolgen genau Bestimmtes bringen wollen, verzichten wir darauf, die Werke der vielen deutschen Maler zu nennen, deren Typus lediglich mittels einfühlender Betrachtung festgestellt wurde. Wir greifen nur diejenigen heraus, für die Haupt- und Untertypus nach Briefen usw. bestimmt wurde.

Unter ihnen ragt *Dürer*, wie wir schon wissen, als ein Hochkomplizierter unter den Meistern mit dem Typus 2 hervor.

Dürer bringt also nicht den Typus 2 in seiner einfachen warmen oder einfachen klaren Art und *kann darum auch nicht als regelmäßiger Typus des deutschen Malers hingestellt werden.* Wollen wir die *einfache Art* des Typus 2 warm oder klar erkennen, so müssen wir Künstler wie *Ludwig Richter* betrachten oder den so angefeindeten *Anton von Werner*, der den Typus 2 klar einfach hatte. Die Brüder *Kaulbach* hatten die große warme Art des Typus 2 mit der

hervorstechenden Neigung zum Pathetischen, Ausladenden, die man ihnen wie *Schiller* zum Vorwurf machte, obwohl dieser Hang zum Ausladenden, Raumerweiternden bei ihnen wie bei Michelangelo der *notwendige Ausdruck ihres Fühlens* war und nur von einem Beschauer verworfen werden konnte, der eben selbst nicht diese große Art hatte und auch nicht so weit wandlungsfähig war, daß er sie sich durch Nachfühlen bei einfühlender Betrachtung der Werke erworben hätte.

Dürer hatte nun, wenn schon vielleicht nicht in allen Werken, so doch in bestimmten, den Typus *2 klar groß ausgeprägt.* Er war also da, abgesehen von der dramatischen Art, so kompliziert wie *Richard Wagner* im Typus 3 in seinem „Ring der Nibelungen" oder in Lohengrin, Parsifal (3 klar groß ausgeprägt dramatisch, z. T. lyrisch).

Das Grüblerische wurde in seine Werke durch die ausgeprägte Art, das tiefe Fühlen hineingetragen, die raumerweiternde, ausladende Gebärde durch seine große Art, das Gleichmaß und die auf Wohlgerundetheit verzichtende Einfachheit durch die klare Art des weichkühlen Fühlens. Daß Dürer eine hochkomplizierte Natur ist, das hat man schon bisher erkannt; ich erinnere daran, daß man ihm Liebe zum Kleinen und Kleinsten, glühende Phantasie, hausbackene Beschaulichkeit neben dem großartigen Zug ins Schrankenlose nachrühmte.

Dahingestellt mag bleiben, ob er in einzelnen Werken vielleicht die einfache klare Art oder die große klare Art ohne die ausgeprägte hatte, wie wir etwa einen solchen Wechsel bei Beethoven im einzelnen festgestellt haben. Besonders könnte dies vielleicht für Werke des jugendlicheren Meisters gelten. Allein sehr wichtig ist die Tatsache, daß die *Alltagsbriefe Dürers schon jene hochkomplizierte Art aufweisen.* Sie trat in ihm nicht etwa erst beim Schaffen infolge einer besonderen Seelenstimmung auf.

Auch Dürer war in seinem Schaffen nicht bloß den Einwirkungen seines rein künstlerischen Gestaltungsvermögens auf der Grundlage seines seelischen Typus unterworfen, sondern auch die anderen seelischen Sphären, vor allem die Verstandessphäre hatte ihr Anteil an seinem Schaffen. Wie so viele andere deutsche Künst-

ler war er der Gefahr ausgesetzt, auf Reisen, die er unternahm, dem gefährlichen Anreiz zu unterliegen, der von Werken fremdtypischer Meister für den reizempfänglichen Schaffenden ausgeht.

Wenn man gesagt hat, in den Bildern Dürers streite sich Gotik und Renaissancegeist, so konnte dies einerseits deswegen gesagt werden, weil man sich bis heute über das *Seelisch-Deutsche, über den seelischen Typus 2 überhaupt nicht in exakter Weise klar war,* jedenfalls nicht in dem Maße, als es heute im Besitz der Typenprobe und ihrer Ergebnisse möglich ist. Andererseits war aber auch Dürer den Einflüssen ebenso der Gotik im Sinn des Typus 3, wie der Renaissance im Sinn des Typus 1 ausgesetzt. Denn er kannte ja die berühmten Vertreter jener Kunstrichtungen und ihre Werke.

Endlich darf aber die Feststellung der Typenprobe nicht übersehen werden: die *ausgeprägte Art bringt einen Einschlag* des Typus 3 im Sinn der Gotik, wie andererseits die große klare Art gleich ist der großen klaren Art, wie sie Michelangelo auf der Grundlage des Typus 1 hatte.

Nur in vorläufiger Weise mag noch kurz einiger anderer Meister gedacht werden, deren Briefe bisher noch nicht mittels der Typenprobe untersucht wurden: gegenüber ihrem Schaffen ist lediglich die Einstellungsprobe bei Betrachtung ihrer Werke angewendet worden.

Grünewald, schon bisher als Meister des „erregten Gefühls" und als Spätling der Gotik bezeichnet, ist augenscheinlich ein Angehöriger des Typus 3 warm ausgeprägt.

Memling hatte wohl den Typus 2 klar einfach, *Holbein* der Jüngere den Typus 2 klar groß, also ohne die grüblerische ausgeprägte Art.

Unter Neueren wurden mittels der Typenprobe exakt *Thoma* und *Busch,* beide als Typus 2 warm groß festgestellt.

Fassen wir die bisherigen Ergebnisse zusammen, so können wir sagen: Betrachtet man die Werke der Maler aus deutschem Sprachgebiet und zieht man zum Vergleich auch die Werke der Tondichter aus dem gleichen Gebiet heran, so ergibt sich insofern eine besondere Vielgestaltigkeit des deutschen Wesens, als wir Ver-

treter sämtlicher Typen unter den deutschen Meistern antreffen. Das entbindet uns aber nicht von der Frage, welcher der drei Typen denn nun eigentlich der *rassendeutsche* ist. Die Antwort kann nach allem, was wir erfahren haben, nicht fraglich sein. Trotz *Goethe* (Typus 1 klar), *Mozart* (Typus 1 klar), trotz *Schubert* (Typus 1 klar), trotz *Lenbach* (Typus 1 warm), *Stuck* (Typus 1 klar), trotz *Böcklin* (Typus 3 warm), *Rethel* (Typus 3 warm), *Klinger* (Typus 3 klar ausgeprägt), trotz *Liebermann* (Typus 3 klar) sind *Dürer* (Typus 2 klar ausgeprägt), Ludwig *Richter* (Typus 2 warm einfach), *Menzel* (Typus 2 klar ausgeprägt), Hans *Thoma* (Typus 2 warm groß), Wilhelm *Busch* (Typus 2 warm groß) *Schiller* (Typus 2 groß, bald warm, bald klar), *Hebbel* (Typus 2 groß, bald warm, bald klar) die Vertreter jenes *urdeutschen Rassefühlens, das wir auch für die Masse der deutschen Volkslieder, der ältesten deutschen Sprachwerke, festgestellt haben.*

Dies bedeutet *kein Werturteil*, sondern nur eine *Klarstellung der psychologischen Voraussetzungen* des künstlerischen Schaffens und der Beurteilung dessen, was *im völkischen Sinn* als deutsch zu bezeichnen ist.

Diese Erkenntnis befähigt uns, das Schaffen der deutschen Künstler, sei es des einen oder anderen Typus, gerechter zu beurteilen und das Wesen des rein Künstlerischen klarer zu erfassen, auch von den Einflüssen der Verstandessphäre zu sondern.

Im Besitz dieser Erkenntnis verstehen wir unter neuem Gesichtspunkt die Abfälligkeit etwa von Bemerkungen, wie sie *Klinger* (Typus 3 klar ausgeprägt) über das *Romanische* gemacht hat. „Hoffentlich romanelt es sich einmal aus. Man könnte ja Renaissanceautos versuchen. Wir haben ja schon romanische Bedürfnisanstalten (Berlin) und romanische Autogaragen (Posen)." Und dann mischen sich in die weiteren Ausführungen auch die religiösen und politischen Anschauungen herein: „Ein schwarzer Bismarck für das schwarze Rheinland — sagen wir es glatt heraus: ein ultramontaner Bismarck. Das ist rheinischer Geschmack, uns andere Deutschen widert das an . . ."

So verficht unbewußt ein Angehöriger des Typus 3 den deutschen Geschmack, so wie etwa auch Richard Wagner unbewußt

auf der Grundlage seines Typus 3 das Deutschtum, wie er es verstand, verfochten hat. Dies weist uns auch auf die Möglichkeit hin, neben dem Deutschtum im Sinn der körperlichen und der seelischen Rasse ein Deutschtum im rein geistigen Sinn zu unterscheiden, für das Angehörige aller Typen sich einsetzen können und schon bisher eingesetzt haben.

Man hat das Wesen *Goethes*, der doch Typus 1 hat, als „das deutsche" hingestellt und gefeiert. Die in der Gesamtpersönlichkeit Goethes enthaltenen *typischen Ausdruckstatsachen* wurden dabei als wesentliche Bestandteile des „*Deutschtums*" betrachtet.

Johann Sebastian *Bachs* kräftig-bestimmten Ausdruck des Typus 3 hat man als etwas spezifisch Deutsches hingestellt, ohne daß man aber irgendwie über die psychologischen Bedingungen dieses Ausdrucks etwas Exaktes wußte.

Was im Schaffen eines großen deutschen Künstlers zutage trat, das wurde gleich als spezifisch „*deutsch*" verallgemeinert, ohne daß genügend Tatsachen und Beweise dafür vorlagen, ob dies wirklich auch bei den anderen Deutschen Regel, ob es im wahren Sinn *rassedeutsch* war oder nur deutsch im rein geistigen Sinn.

Heute nun wissen wir, daß die seelische Erregung des Typus 2 unter den Völkern Europas nirgends in so häufiger Zahl auftritt, als unter Deutschen, Engländern, Schweden, Holländern. Unter Italienern ist sie überhaupt noch nicht festgestellt worden, ebensowenig unter Franzosen. Verschwindende Ausnahmen, wie Chamisso (Typus 2 klar), können dies Gesetz nicht ändern. *Der deutsche seelische Rassentypus ist der weichkühle, der Typus 2, mit all seinen bald als Vorzug, bald als Nachteil erscheinenden Eigentümlichkeiten, die wir schon eingehend behandelt haben, seiner Gemessenheit, seiner Beständigkeit, seiner zarten Weichheit, Einfachheit bis zur Dürftigkeit, Steifheit und Langweile, seiner besonders mit dem warmen Einschlag gepaarten sanften Schwärmerei und Romantik, seiner überirdischen Abgeklärtheit, seinem langsamen, allmählichen Heranreifen, seiner häufigen Verbindung mit der wuchtig-langsamen, ausladenden, raumerweiternden großen Art, die bis zum Schwerfällig-Unbändigen gesteigert sein kann.*

Freuen wir uns, daß deutsche Kultur und deutsche Sprache gerade auch von Trägern des Typus 1 und 3 mit allen Ausdrucks-eigentümlichkeiten dieser Typen vertreten und verbreitet wird. Doch darf uns das den Blick für die Eigenart des Typus 2, des Nibelungentypus, nicht trüben. Wir dürfen *Schiller* nicht geringer schätzen, weil er, treu seinem Typus 2 groß, den Goetheschen schnell fließenden und wohlgerundeten Ausdruck des Typus 1 nicht hatte.

Will man einen Schaffenden gerecht beurteilen, so dürfen die Besonderheiten seines Ausdrucks, die durch seinen seelischen Typus verursacht sind, keinen Wertmaßstab bilden. Wir dürfen nicht mehr in Zukunft in den Fehler verfallen, einen Künstler deswegen besonders hoch einzuschätzen, weil er den Ausdruck des Typus 1, das Einnehmende und glatt Verbindliche, das scheinbar Kampflose und Abgeschlossene dieses zentral anordnenden Typus hat. *Dem Romanischen, Römischen, Italienischen* in der Kunst liegt nun einmal eben dies Seelisch-Typische zugrunde.

Wer als *Genießer selbst diesen Typus hat*, mag solche Werke als seinem Geschmack besonders zusagend bezeichnen. Allein er darf nicht die Ungerechtigkeit begehen, sie als *künstlerisch höher* stehend zu bezeichnen, ein Irrtum, der unseren *Kunstkritikern aus Beruf und Liebhaberei* sehr häufig unbewußt unterläuft.

Wer als Genießender mit dem Typus 2 oder 3 infolge der Reizempfänglichkeit seiner Seele für fremde Ausdrucksbesonderheiten oder unter sonstigen Einflüssen seiner Verstandessphäre sich den Werken des Typus 1 zuwendet, der darf es nicht anderen Werken entgelten lassen, daß er zu ihnen *keine* Verständigungsbrücke findet.

Gewiß ist zu wünschen und anzustreben, daß ein jeder es durch seelische Versenkung, durch die Pflege aller Typen lernt, sich in die Gefühlswelt der fremden Typen hineinzufühlen, um dann ein gerechtes Urteil über die künstlerischen Besonderheiten eines jeden Meisters zu fällen.

Aber *diese Einfühlung* darf sich nicht mehr, wie es bisher wegen der Unkenntnis über den Einfluß des unterbewußten Fühlens möglich war, *zu einer urteilbeeinflussenden Macht* auswachsen, in

dem Sinn, daß diejenigen Werke, zu denen man ein einfühlendes Verhältnis gewonnen hat, höher gewertet werden als die Werke des eigenen Typus, die man als selbstverständlich hinnimmt.

So ist es Hugo *Wolf* gegangen, wenn er gegenüber Beethoven, der wie Wolf selbst den Typus 2 hatte, Richard Wagner als den *„Obergott"* bezeichnet, so den Wagnerianern, die die mit dem echten rassedeutschen Fühlen erfüllten Spielopern *Lortzings, Flotows* als schwächlich-weiche, armselige „Operchen" abtaten, auch dann, wenn diese Wagnerianer selbst den Typus 2 Lortzings und Flotows hatten.

So erging es den *Mozart*schwärmern mit dem Typus 2, die gegenüber dem komplizierten *Beethoven des Fidelio* oder der Neunten Symphonie, der Hohen Messe und vieler seiner späten Sonaten eine Abneigung an den Tag legten.

Wie wir es also in der allgemeinen Persönlichkeitslehre als Regel aufgestellt haben, erst die seelischen typischen Tatsachen zu erkennen, ehe wir ein Urteil über einen anderen fällen, so müssen wir auch erst *den seelischen Typus eines Künstlers* erkennen, *desgleichen aber auch unseren eigenen,* ehe wir uns an ein Urteil wagen.

Erst dann werden wir zu einer gerechteren Kunstkritik und einer auf richtigen Voraussetzungen aufgebauten Ästhetik gelangen.

Volksseele und Rassenseele

So feindselig, wie sich einzelne Menschen und Künstler gegenüberstehen können, so feindselig und ablehnend verhalten sich möglicherweise Völker und Rassen gegeneinander.

Auch da können die Gründe der Feindschaft sich aus der Verstandessphäre herleiten: Interessengegensätze, sittliche Gegensätze, widerstreitende Weltanschauungen können bestimmend sein.

Völker, in denen die Masse der Einzelpersönlichkeiten typisch *gleich* fühlt, können durch Interessengegensätze, Meinungsverschiedenheiten auf den Gebieten der Sitte, der Sittlichkeit, der Politik usw. getrennt werden, zeitenweise oder immer. So trennen solche Gegensätze die Deutschen und Engländer trotz der gleichen typischen Grundlage im Fühlen der Massen des Volkes, trotz des gemeinsamen Typus 2.

Typisch verschiedene Völker, wie Franzosen und Engländer, können durch die Verständigungsbrücke der zeitweilig gemeinsamen Interessen, einer zeitweiligen Gemeinsamkeit der sittlichen Anschauungen verbunden sein. Im typischen Fühlen sind Engländer und Franzosen getrennt, wie Deutsche und Franzosen, wennschon unter den Deutschen nicht wenige Angehörige des Typus 3 von alters her weilen (Heine, Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach, Löwe, Mahler, — Brüll, Bach, Gluck, Liszt, Richard Wagner, Zumpe — Dahn, Freiligrath, Gottfried von Straßburg, Hauff, Hölderlin, Lingg, Jean Paul, Lenau, Otto Ludwig, Schaukal, Richard Voß — Böcklin, Rethel, Klinger, Liebermann usw).

Getrennt sind durch ihr typisches Fühlen auch Italiener und Franzose: jener hat den Typus 1, dieser den Typus 3. Allerdings sind in Frankreich jedenfalls auch Angehörige des Typus 1 (Debussy!) anzutreffen und wird sich altrömischer Einfluß geltend machen. Ebenso sind in Italien Angehörige des Typus 3 anzutreffen (Ovid, Phädrus, Tibull!).

Typisch Fremde kann auch eine *Gefühlsseite* vereinigen, die neben dem Typischen auftritt: die Gemeinschaft von Lust oder Unlust, die Gemeinsamkeit des *Hasses* gegen einen dritten.

Es ist uns leider nur zu wohl bekannt, wie sehr gemeinsamer Haß neben der Gemeinsamkeit der Interessen typisch fremde Völker verbinden kann. Es gelten im Leben der Völker die gleichen Gesetze wie im Leben des Einzelnen. Gleicher Typus schafft nur eine Möglichkeit der Sympathie, Verschiedenheit die Möglichkeit einer Antipathie. Dort können Trennungsgründe eintreten, hier Verbindungsbrücken geschlagen werden, jeweils aus den außertypischen Sphären der Seele her.

Da die Masse der Franzosen den Typus 3, die Masse der Deutschen den Typus 2 hat, ist von vornherein das Verhältnis kein sympathisches. Wenn nicht eine Annäherung im Wege des Nachfühlens (Gefühlsverständigung durch Nachfühlen des beiderseitigen Schaffens) oder der Gemeinsamkeit der Interessen, Lust- oder Unlustgefühle (gemeinsamer Haß gegen Dritte!) eintritt, wird diese Gefühlsfremdheit immer bestehen bleiben, zum mindesten auf der Seite des Typus 3, wenn auch der Deutsche mit seinem

nachgiebigeren Typus einen vergeblichen Annäherungsversuch nach dem anderen macht, so wie vor und nach dem Weltkrieg. All die Annäherungsversuche der Reizempfänglichen unter den Deutschen, auf dem Gebiet der Kunst wie der Mode, der Wissenschaft waren letzten Endes ohne nachhaltigen Erfolg.

Deutsche und Italiener stehen sich ähnlich fremd gegenüber. Was hat es geholfen, daß der Deutsche, unter Preisgabe seines Selbstbewußtseins seit Jahrtausenden italienische Art gepflegt und geliebt hat! Die Liebe blieb einseitig und im wesentlichen ohne die gleich große Gegenliebe.

Möge der Träger des Typus 2 für die Zukunft daraus lernen, auch schon für die Schulbildung, die bei jeder Gelegenheit die echte deutsche Art des Typus 2 betonen, pflegen und hochhalten müßte, anstatt den Humanismus des Typus 1 und den Gräcismus des Typus 3 so unverhältnismäßig zu pflegen und dadurch den Typus 2 zurückzusetzen.

Gleichgestimmtheit des typischen Fühlens besteht für die Masse der Deutschen, Engländer, Holländer, Schweden. Allein diese bedeutet so lange nicht Freundschaft unter diesen, als Trennungsgründe aus den anderen Sphären des Seelischen her vorhanden sind. Seien es Widerstände gegen Äußerlichkeiten, gegen unweltläufige und unliebenswürdige Manieren, seien es solche gegen Rücksichtslosigkeiten auf wirtschaftlichem Gebiet, wenn das eine oder andere Volk rücksichtslos, in machiavellistischer Weise seinen Vorteil wahrnimmt.

Wem schon Macht gegeben ist, der sollte sie nicht mit Überhebung und Anmaßung geltend machen, sondern mit der verbindlichen Gebärde des Typus 1 oder der kühlen und weichen Form des Typus 2.

Treffen wir Gegensätze zwischen den großen Völkern, so auch unter den Stämmen der einzelnen Völker. In Frankreich macht da der Unterschied zwischen der warmen und der kalten Art innerhalb des Typus 3 viel aus.

In Deutschland besteht dieser Unterschied innerhalb des Typus 2 ebenso. Aber noch ein anderes bemerken wir: einen Unterschied, der aus der Sphäre des Intellektuellen und Moralischen

herstammt. Bekanntlich ist Süd-, West- und Mitteldeutschland das alte deutsche Mutterland. Nordostdeutschland ungefähr östlich der Elbe, „Ostelbien" ist eine Art Kolonie des alten deutschen Mutterlandes. Um das Jahr Tausend stand an der Stelle Berlins ein slavisches Dorf. Wilzen, Sorben, Wenden und Preußen waren in der Hauptsache neben Polen und einer nicht näher feststellbaren (deutschen?) Urbevölkerung die Bewohner Nordostdeutschlands.

Nun fallen dem Angehörigen des alten deutschen Mutterlandes vielfach gewisse Äußerlichkeiten im Umgang auf, die ihre Heimat gerade in jenem deutschen Kolonialgebiet haben. Das große Verdienst, das die alten deutschen Kolonisatoren sich in harter Arbeit erwarben, als sie jene von Nichtdeutschen bewohnten Gegenden mit deutscher Kultur erfüllten, darf eines nicht übersehen lassen: wenn schon dort Völker mit dem Typus 1 oder 3 wohnten, so mußte doch bei der großen Zahl dieser Alteingessenen der Typus 2 der Kolonisatoren in die Gefahr geraten, im weiteren Verlauf der Zeiten ins Hintertreffen zu kommen. Dies scheint auch der Fall zu sein. In Ostelbien sind mit großer Häufigkeit Deutsche mit dem Typus 1 oder besonders auch mit dem Typus 3 kalt anzutreffen; weiterhin aber auch besonders Deutsche mit dem Typus 2 ausgeprägt, wobei die ausgeprägte Art als Einschlag des Typus 3 im Typus 2 erhalten blieb. Auch Typus 3 kalt ausgeprägt ist oft anzutreffen, ein Typus, dessen Stimme augenscheinlich zu lautem und einschneidendem Artikulieren neigt.

Aber dies alles reicht zur Erklärung der Tatsachen nicht aus. Ein weiteres trat in Erscheinung: die Umgangsart mit Menschen, die von dort aus in Erscheinung trat, und ebenso in deutschen Landen wie im Ausland als spezifisch angesehen wurde und wird, läßt sich nicht aus dem Typischen der Seele erklären. Vielmehr bildete sich eine erlernte und angezüchtete Gewohnheit im Verkehr mit den unterworfenen Alteingesessenen heraus, eine Umgangsart, die stets das Verhältnis von herrschendem Kolonisator zum unterworfenen und kulturell niedriger Stehenden betonte: der Ton des Anherrschens und der spezifischen befehlenden Sprechweise (Artikulation).

Das „Anherrschen" der unterworfenen undeutschen Bevölkerung, die mit Strenge behandelt sein wollte, wurde den deutschen Kolonisatoren im Gebiet des späteren Preußenstaates derart zur zweiten Gewohnheit, daß es zu einem Umgangston und von Geschlecht zu Geschlecht vererbt wurde. Wer diesen Ton durch Geburt und Umgebung gewohnt ist, merkt ihn wohl gar nicht. Aber die Einwohner des alten deutschen Mutterlandes und die Ausländer nehmen ihn als ungewöhnlich und unter Gleichgestellten ungebräuchlich wahr. Daß dieser Umgangston auch in militärische und andere staatliche Organisationen übernommen wurde, ändert an seinem Ursprung nichts, der augenscheinlich nicht typischer, sondern intellektuell-moralischer Art war. Die Unbeliebtheit jenes Tones, über die kein Zweifel bei allen denen, die ihn nicht gewohnt sind und sich nicht an ihn gewöhnen wollen, herrscht, hat dem Deutschtum im ganzen sehr geschadet, da die geschichtliche Entwicklung des Deutschtums es so fügte, daß gerade zumeist Deutsche mit dieser angewöhnten und künstlich angezüchteten Umgangsart und Sprechweise Deutschland vertraten, und nun die Ausländer annahmen, alle Deutschen hätten diese Gepflogenheiten im Umgang.

So können sich also neben dem reinen Gefühlstypus sehr wohl charakterologische Typen herausbilden, die mit jenem nichts zu tun haben und im wesentlichen sich aus der Verstandessphäre herausbilden. Allerdings finden sie auch ihren spezifischen Ausdruck in der Stimme, und gerade der Ton ist es, der jene Umgangsart kennzeichnet und zu einem gewissen Gegensatz zwischen Nord und Süd führt, da viele in Süddeutschland zwischen Ost- und Westdeutschland nicht unterscheiden. Doch hängt dies mit einer anderen Tatsache zusammen.

Zwischen Süd und Nord tritt noch ein weiterer Gegensatz auf, der mit der *Verschiedenheit zwischen warmer und kalter (klarer) Art zu tun hat.* Im Norden Deutschlands herrscht die kalte (klare) Art, im Süden die warme Art.

Dementsprechend herrscht im Süden die tiefere Stimmlage und die Bevorzugung derselben in Form der süddeutschen Melodisierung, die die runde Form der Stimme (geschlossene Vokale)

mit der tiefen Tonlage verbindet, die breite Tonform (offene Vokale) mit der hohen Tonlage. Zudem bevorzugt die süddeutsche Melodisierung die tiefere Tonlage in bestimmter Gesetzmäßigkeit. In *Norddeutschland* ist dies alles umgekehrt.

Nun fällt stets eine höhere Stimme mehr auf als eine tiefe. Höhere Klänge dringen weiter als tiefere, sind tragfähiger.

Der *Norddeutsche fällt darum durch seine hohe Melodisierung* und durch die Verbindung der runden Fülle mit der hohen Tonlage besonders auf, wenn er sich unter Süddeutsche begibt, die die gerade entgegengesetzte Ausdrucksart gewohnt sind.

Nun scheint auch unter den *Franzosen* der Unterschied zwischen warmer und klarer Art eigenartig aufzutreten: sehr viele Franzosen haben die *warme* Art, sie scheint *bedeutend häufiger in Frankreich vorzukommen als die klare.*

Somit wird auch da der *Norddeutsche mit seiner hohen durchdringenden Melodisierung und der Tonfülle in hoher Lage auffallen,* noch dazu in einem Land, in dem die Liebenswürdigkeit der Umgangsformen, die allgemeine Durchdringung des Volkes mit umgänglichen höflichen Manieren nicht bezweifelt werden kann. Sicherlich ist in dieser Beziehung in Frankreich an weltbürgerlicher Erziehung viel erreicht worden, wenn schon anderswo das positive Wissen überwiegen mag.

Aber es ist eben eine alte Erfahrung, daß das beste, gründlichste Wissen und Können keine Sympathie findet, wenn es mit unfreundlichen, anmaßenden, apodiktischen Formen gepaart ist. Auch ist wohl zu bedenken, daß die weltbürgerliche Erziehung der Franzosen *nur dann in Erscheinung tritt,* wenn nicht besondere Gründe ihr entgegenstehen: sie ist dahingeweht, wenn der *Haß* sich an einem wehrlosen Feind rächen kann, der Typus 3 ist maßlos heftig im Lieben wie im Hassen, bis zu krankhaft hysterischer Steigerung, bis zum Sadismus.

Typisch gleiche Völker werden durch gleiche Sprache enger verbunden, typisch verschiedene Völker durch Verschiedenheit der Sprache noch weiter getrennt. Aber auch typisch gleiche Völker werden durch verschiedene Sprache geschieden: die Gemeinsam-

keit im Sprachlichen besteht da nur insofern, als typische Ausdrucksgemeinsamkeiten in *Rhythmus und Melodie* sowie etwa gewisse allgemeine Sprachregeln vorhanden sind, die die Philologie bisher ermittelt hat.

Wenn wir darum im folgenden eine kurze Übersicht derjenigen Völker geben, die den *gleichen Typus* haben, so ist nicht zu übersehen, daß die *Verschiedenheit der Sprache viel auffälliger in Erscheinung tritt als die typische Gleichheit der Wortfolgen.* Man erinnere sich hier auch an die Tatsache, daß beispielsweise die Briefe von Beethoven in deutscher und französischer Sprache gleicherweise im Typus 2 warm groß zu sprechen sind. Wenn also eine und dieselbe Person sich verschiedener Sprachen bedient, so drückt sie in beiden trotz der sprachlichen Verschiedenheiten denselben seelischen Typus aus.

Ganz dasselbe Gesetz tritt uns auf völkischem Gebiet entgegen: *Völker mit verschiedenen Sprachen, aber gleichem Typus drücken in den verschiedenen Sprachen denselben gleichen Typus nach gleicher Regel aus.* Das bedeutet also: In den indischen Wortfolgen herrscht die gleiche weiche und schlank-flache Melodisierung und Rhythmisierung wie in den deutschen Wortfolgen des Typus 2, das langsamere Tempo, die Gemessenheit. In den *polnischen* Wortfolgen der dem Typus 1 angehörigen *Polen* herrschen die gleichen Ausdruckstatsachen wie in den *italienischen* Wortfolgen der *Italiener.* In den *indianischen* Tonfolgen herrschen die gleichen Ausdruckstatsachen wie in den Tonfolgen der *deutschen Tondichter mit dem Typus 3* oder in den Tonfolgen der *französischen* Tondichter mit dem Typus 3.

Die Typenprobe wurde auf eine große Anzahl der Sprachdichtungen und Sprachwerke sowie Tondichtungen und Volksweisen der nachstehenden Völker angewendet. Dabei hat sich nach dem Auftreten des Typus bei einer Mehrzahl von Volksgenossen nachstehende Übersicht ergeben:

Typus 1 herrscht in *Italien,* in *lateinischen,* also *altrömischen* Sprachwerken, in italienischen bis zur Neuzeit. Ein italienischer Dichter und Tondichter mit Typus 2 wurde überhaupt noch nicht gefunden. Die klare Art im Typus 1 bedeutet einen Einschlag des

Typus 2, besonders in Verbindung mit der großen Art, die mit dem Typus 2 besonders häufig verbunden ist. Die Paarung der *ausgeprägten Art* mit der klaren Art des Typus 1 bedeutet einen Einschlag im Sinn des Typus 3.

Typus 1 wurde ferner in *polnischen* und *rumänischen* Melodien festgestellt. Andere polnische und rumänische Melodien gehören dem Typus 3 an.

Das spezifisch *Slavische* scheint dem Typus 1 anzugehören, doch sind auch Vertreter des Typus 3 in slavischen Gebieten in großer Zahl anzutreffen.

Damit ist der Kreis der Völker mit dem Typus 1 erschöpft. Vereinzelt treffen wir Menschen mit dem Typus 1 in deutschem Sprachgebiet, besonders am Rhein, im Gebiet der alten Sachsen, also Westfalen, als Überreste der Slaven in Berlin und Umgebung, in deutsch-polnischen Gebieten, in Franken, Altbayern. Sehr vereinzelt scheinen im französischen Sprachgebiet Angehörige des Typus 1 zu sein: *Debussy* wurde für Typus 1 festgestellt. Ob die Hauptschöpfer des *Rokoko* den Typus 1 hatten, konnte an Hand von Wortfolgen, also von Briefen der betreffenden Künstler, noch nicht festgestellt werden. Daß der musikalische Meister des Rokoko, *Mozart*, den Typus 1 klar hat, ist bekannt.

Typus 2 herrscht in *Deutschland, England, Holland, Schweden,* in Teilen *Norwegens* (neben dem Typus 3), in der *Schweiz* (dort neben dem Typus 3 in der Westschweiz), in *Deutsch-Österreich, Indien, Assam,* unter den *Malayen,* in *China, Anam.*

Typus 3 herrscht in *Amerika,* in den Melodien der nord- wie südamerikanischen *Indianer,* in *Afrika,* in *Negermelodien* und Wortfolgen aus *Nordafrika, Deutsch-Ostafrika, Nordtogo, Bantu, Kongo, Madagaskar,* in *Australien* und *Südsee,* endlich unter den *israelitischen* Weisen, im Alten Testament (vielleicht teilweise neben dem Typus 1), im *Altbabylonischen,* im *Türkischen, Arabischen, Altgriechischen* (als Ausnahme stellt die *Venus von Milo* zweifellos den Typus 1 dar, Vertreter des Typus 1 können also auch im *kleinasiatischen* und *griechischen* Sprachenkreis vorhan-

den gewesen sein, wie denn auch in der *griechischen Literatur* zeitlich nach und nach die warme Art über die klare die Oberhand gewinnt, als ob aus den aufsteigenden niederen Volkskreisen eine alte unterjochte Urbevölkerung mit dem Typus 1 sich geltend mache).

Den Typus 3 treffen wir ferner an unter den *Mongolen, Tartaren Kalmücken, Persern, Kurden, Kamtschatken, Siamesen.*

In *Europa* ist der Typus 3 herrschend unter den *Franzosen, Spaniern,* in einem Teil der *Norweger,* im *Altnordischen (Edda),* in *Island,* in einem Teil der *Polen, Tschechen, Russen,* im *Altgotischen* (Ulfilas!).

In der Typenprobe haben wir nun jenes lange von der Wissenschaft gesuchte Mittel der Forschung, um nach *seelischen Merkmalen die Rassenzugehörigkeit zu bestimmen.*

Kein körperliches Merkmal, weder Haar- noch Haut-, noch Augenfarbe, weder Schädel- und Gesichtsform, noch Körpergröße und -formen haben sich bisher als zuverlässiges Kennzeichen der Rasse erwiesen.

Die seelische Eigenart eines Volkes wurde zwar als sicherlich ausschlaggebendes Kennzeichen der Rasse betrachtet, *allein man hatte keine wissenschaftliche Methode, um die seelische Eigenart zu ermitteln.*

Diese haben wir jetzt in der Rutzschen Typenprobe. Der psychische Typus jeder Einzelperson ist nunmehr genau feststellbar und damit auch die weitere Feststellung möglich, ob die Vertreter des einen oder anderen Typus in einem Volk in der Mehrzahl vorhanden sind, welchen Typus die Schriftsteller, Dichter, Komponisten, Maler, überhaupt die Künstler eines Volkes, die es in der Kulturwelt vertreten, haben. Die Volksweisen werden da ganz besonders wichtig, sind sie doch mitten aus der Arbeit, aus der täglichen Lebensäußerung des Volkes hervorgegangen.

Wir brauchen weiter keine Tatsachen hier zu wiederholen: wir haben sie alle in den vorgehenden Abschnitten kennengelernt.

Für viele werden diese Tatsachen ungewohnte Folgerungen bringen. Doch werden wir eben versuchen müssen, sie nachträglich zu erklären und durch weiteres Material zu vervollständigen.

Für die bisherige Rassenforschung war vieles unerklärlich, was jetzt von der Grundlage der neuen Tatsachen aus sich lösen läßt. So hat man sich gewundert, daß die alten Schriftsteller die alten *Kelten* übereinstimmend als blond schildern, während heute die Franzosen überwiegend dunkelhaarig sind.

Vom Standpunkt der Typenprobe aus erkennen wir, daß trotz der Blutvermischung mit Römern, Italienern, Germanen und Kelten eben der Typus 3 in Frankreich herrschend geblieben ist. Da wir sicher wissen, daß Typus 1 unter den Römern und Italienern herrscht, Typus 2 aber unter den Deutschen, so bleibt nur der Schluß übrig, daß die Kelten oder eine Urbevölkerung oder die angeblich aus Afrika nach Frankreich eingewanderten Hamiten den Typus 3 hatten. Welchen Typus aber die ebenfalls nach Frankreich eingewanderten Burgunder, Goten und Franken hatten, steht noch nicht zweifelsfrei fest. Für gewisse *gotische Sprachdenkmäler* wurde Typus 3 klar festgestellt, ebenso für das dem Gotischen sehr nahe stehende Altnordisch und Isländisch.

Somit wurde jedenfalls der in Deutschland, Schweden und England herrschend gebliebene Typus 2 in Frankreich durch Typus 3 überwältigt, wenn Typus 2 wirklich dort einmal in einem eingewanderten Volk herrschend gewesen sein sollte.

Es mag heute schwer sein, festzustellen, welche einzelnen Völker an dem Aufbau eines Volkes, wie es sich uns heute darstellt, mitgewirkt haben. Sicher hat in ältesten Zeiten die Übung bestanden, alle Männer eines überwundenen Volkes zu töten oder zu entmannen und nur die Weiber zur geschlechtlichen Befriedigung des Siegers am Leben zu lassen. Durch die Nachkommenschaft dieser überlebenden Frauen aber blieb der Einfluß der überwundenen Rasse, ihr seelischer und ihr körperlicher Typus erhalten. Die körperlichen Merkmale wurden dann bunt durcheinander nach den Vererbungsgesetzen gemischt, der seelische Typus aber blieb im Sinn des einen oder anderen Typus erhalten, unter Herausbildung der Unterarten.

Die Eigentümlichkeiten des seelischen Typus, wenn er sich behauptete, blieben bestehen, mochten die körperlichen Bau- und Farbmerkmale die einen oder anderen sein, mochten Religion, Sprache, Kultur sich wandeln.

So blieben denn die Merkmale derjenigen körperlichen *Einstellung*, die durch den seelischen Typus verursacht wurde, wahrnehmbar, mochte der Körper schlank oder untersetzt, groß oder klein, massiv oder zierlich gebaut und die Farbeigentümlichkeiten hell oder dunkel, schwarz, braun, gelb, blau oder sonstwie sein.

Der seelische Typus gestaltete den *Körper* durch die Funktionen der Muskeln, soweit es nach den Gesetzen der Materie möglich war, unbekümmert um den Bau und die Farbe. Ebenso gestaltete er die *Bewegungen*. Weiter alles, was der Mensch schuf, im täglichen Arbeiten wie im höheren Schaffen.

Die Besonderheiten des seelischen Typus verbanden sich unbewußt mit jeder Lebensbetätigung, sie blieben der Träger derselben, auch bei verstandesmäßiger Tätigkeit.

So bildete sich erfahrungsmäßig die Wahrnehmung aus, daß ein Volk durch einen Inbegriff von seelischen Eigenschaften sich charakterisiere. Man begann vom griechischen Geist, vom italienischen oder romanischen, vom deutschen, englischen und französischen Geist oder von der betreffenden Volksseele zu sprechen, wobei man zumeist rein Seelisches (Gefühlsmäßiges) und rein Intellektuelles in *einem* Begriff zusammenfaßte. Hierbei liefen sicher viele Irrtümer unter. So verallgemeinerte man etwa, indem man den Goetheschen Geist (Typus 1) als den allgemein deutschen betrachtete, einen in Wirklichkeit nicht so häufig in einem Volk vorkommenden Typus. Man sah etwa das Schaffen von Richard Wagner als typisch deutsch an, während es in Wirklichkeit auf der Grundlage des in Deutschland selteneren Typus 3 aufgebaut war, der in den deutschen Volksweisen so gut wie gar nicht zu finden ist.

Überdies ist Wagners Typus so hochkompliziert, daß er in seiner Gesamtheit nicht als Regel für ein Volk aufgefaßt werden könnte.

Nicht selten hatte man aber auch, wenn man vom „Geist" eines Volkes sprach, ausschließlich das intellektuelle Schaffen im Auge und dessen philosophischen, moralischen und charakterologischen Wert. Rein geistige Werte, die man da feststellte, sind an keine völkische Grundlage gebunden, sie wenden sich von Verstand zu

Verstand und sind schlechthin *international.* Aber schon die literarische Fassung dieses Geistigen trägt stets die Merkmale des seelischen Typus in sich und bringt damit eine völkische Tatsache, sei es Rassenverwandtschaft, sei es Rassentrennung.

Eine Beschreibung der Einzelheiten der seelischen Rassetypen ist nicht mehr notwendig. Es sei auf das verwiesen, was wir über die Eigenschaften der Einzelpersönlichkeit je nach ihrem Typus gesagt haben (S. 92).

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Typentafel I
   Canova / Paris
   Riemenschneider / Adam
   Apollon von Pompeji
2. Typentafel II
   Signorelli / Pan
   Riemenschneider / Eva
   Aphrodite
3. Zeus der Etrusker
4. Julius Cäsar
5. Boticelli, Venus
6. Raffael, Die Grazien
7. Franciabigio / Venus
8. Palma il Vecchio / Adam und Eva
9. Mantegna / Der Parnaß
10. Michelangelo / Gefesselter Sklave
11. Indisches Mädchen
12. Adam und Eva (Bamberger Dom)
13. Memling / Das jüngste Gericht
14./15. Cranach / Adam und Eva
16. Mabuse / Adam und Eva
17. Hans Vischer / Weibliche Bronzefigur
18. Metope vom Zeustempel
19. Antikes Frauenbad
20. Mediceische Venus
21. Polyklet / Doryphoros
22. Adam und Eva (Dom zu Bourges)
23. Rubens / Krönung des Tugendhelden
24. Goya / Die nackte Maja

INHALT

ZUM GELEIT 1

SEELE UND LEIB 7

I. *Die körperlichen Menschheitstypen* 9
Die körperlichen Unterarten 13
Die Körpertypen im Leben 15
Wille und Körpereinstellung 17

II. *Die Typen des Schaffens* 19
Bauwerke 34
Kunstgewerbe 41
Handschrift und Schriftart 42
Maler und Bildhauer 47
Dichter und Musiker 63
Die Typenprobe (Rutzsche Psychoanalyse) 70
Das Geheimnis der unwillkürlichen Umstellung . . . 77

III. *Die seelischen Menschheitstypen* (Rückblick und Zusammenfassung) 82
Die Einzelpersönlichkeit (Charakterkunde) 89
Die Künstlerpersönlichkeit 106
Volksseele und Rassenseele 125

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN 137

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Hans Hackmann, Die Entwicklung der Seelenkräfte als Grundlage der Körperkultur. br. M 15.—, geb. M 24.—

Lebenserneuerung und Körperkultur sind heute entweder gedanklich verstandesmäßig oder triebhaft bestimmt, weil wir den Zusammenhang mit der Natur, also dem kosmischen Leben verloren haben. Es wird zur wichtigsten Aufgabe, die Seelenkräfte von der Gebundenheit jener falsch gerichteten Einstellung zu befreien und sie zu entwickeln und beherrschen zu lernen. Ziel dieser Schrift ist: die harmonische Ausbildung des Menschen gemäß den beiden kosmischen Polen des Leiblichen und Geistigen in einer Körperkultur, die nicht im Sinnlich-Triebhaften steckenbleibt, sondern das Leben sowie die Kunst der Körperbildung in Tanz und rhythmischer Gymnastik zu vergeistigen trachtet, ohne intellektualistisch zu werden oder den Zusammenhang mit der Welt zu verlieren.

Hans Hackmann, Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur. br. M 5.—

Pädagogische Reform: Der Verfasser stellt zwei Prinzipien gegenüber, das männliche und das weibliche, das formende und das triebsmäßige elementare, das entdeckende und das erfindende. Das weibliche, das triebsmäßige, das ursprüngliche Prinzip kann nur durch den formenden Geist zur Gestaltung, zur Form gelangen. Beide Prinzipien suchen einander. Im Tanz und Gesang unserer Zeit ist das Gleichgewicht der beiden Prinzipien zertrümmert. Man glaubte im Ballettbund in den heutigen „lieblichen Tänzereien" das Kunstwerk geistig erfassen, berechnen zu können, oder andererseits als ein Ausrasen des Triebhaften hinzustellen. Hackmann bleibt nicht an der Oberfläche, sondern geht dem Tanz auf den tiefsten Grund, an seine Quellen. Der Tanz steht an der Stelle, wo es zu entscheiden gilt: Mensch dem Menschen zu sein oder in anderen vielerlei Beziehungen zum Menschen zu leben, als da sind: geistige Überlegenheit, berufliche Interessen, von den beliebten Standesinteressen gar nicht zu reden.

Rudolf Bode, Der Rhythmus und seine Bedeutung für die körperliche Erziehung. Mit fünf Zeichnungen von Ludwig Eberle. br. M 4.—

Dresdner Anzeiger: Bode geht an den Grundbegriff der Sache heran und regt vor allem an, über den großen Fehler nachzudenken, der allgemein mit dem Begriff Rhythmus verbunden ist, und der sowohl Büchers viel zitiertes Buch Arbeit und Rhythmus als auch Dalcrozes Anschauungen beherrscht, die Verwechslung von Rhythmus und Takt (Regel). Man kann Bodes Ausführungen auf die kurze Formel bringen, Rhythmus ist das Unbegrenzte, das ewig Schwingende, Takt das Begrenzte, das sich in der Wiederholung regeln läßt. So spitzt sich die Forderung der rhythmischen Erziehung darauf zu: den Körper fähig zu machen, Ausdrucksorgan der ganz persönlichen inneren Beschwingtheit, des wahren Rhythmus zu werden.

EUGEN DIEDERICHS VERLAG IN JENA

HERMAN NOHL

STIL UND WELTANSCHAUUNG

3. Tausend. br. M 12.—, geb. M 18.—

Das Buch faßt die vergriffenen Einzelschriften „Die Weltanschauungen der Malerei" und „Typische Kunststile in Dichtung und Musik" unverändert zu einem Buch zusammen.

Hamburger Fremdenblatt: Schon Herder hat Phantasie- und Reflexionsdichtung einander gegenübergestellt. Schiller unterschied bekanntlich die naive und die sentimentalische Dichtung. In unsere Tage erst ist von Dilthey die Entdeckung gefallen, daß neben diese zwei Grundarten noch eine dritte tritt. Dilthey bezeichnete den Unterschied zwischen den beiden ersten Typen als Gegensatz des Pantheismus (Goethe, Mozart, Raffael) zum Idealismus der Freiheit (Beethoven, Schiller, Michelangelo); als dritter Typus stand nach seiner Bezeichnung der Naturalismus daneben. Nohl weist nun in höchst interessanter Weise nach, daß diese Bezeichnung irreführend ist und führt als Vertreter des dritten Typus Heine, Hölderlin, Wagner, Bach und Chopin an; bei den Dichtern charakterisiert diesen Typus die Häufung schwerer gefühlsbetonter Worte, die einen Gehalt auszuschöpfen suchen, wodurch die Diktion das für ihre Schöpfungen bezeichnende Gespannte, Eindringliche, Schwerblütige, dem fließenden Rhythmus Widerstrebende erhält. Das Verhältnis der drei Typen zur Wirklichkeit ist durchaus verschieden, Typus 1 lebt hingegeben an die Fülle der Gestalten; Typus 2 geht auf ein Ziel zu, und das Maß seiner Kraft ist die Energie dieses Fortschreitens; Typus 3 steht der Welt der Töne als einer Objektivität gegenüber: die Melodie bei ihm ist, wo sie am eigensten wirkt, wie ein Suchen in einer fremden Welt. Aus diesen Tatsachen folgert der Verfasser, daß jede künstlerische Erscheinung einer ganz verschiedenen Stilbetrachtung unterworfen werden kann und muß. Seine kurzgedrängten Ausführungen stellen also die ganze Ästhetik und das gesamte Kunsturteil auf eine neue Grundlage.

Prof. Eduard Spranger: Bis in die letzte Nuance des Stils leuchtet die impulsive Natur des Verfassers hervor, eine bohrende Analyse, die doch wieder ganz von der Vorahnungskraft einer einfühlenden, kombinatorischen Phantasie geleitet ist, zwingt uns in seinen Gedankengang hinein und eröffnet uns im Fortschreiten immer neue Perspektiven, neue „Bezüge". Nicht in der begrifflichen Form der Erkenntnis kann die Malerei Weltanschauung geben, sondern nur in der Form der Sichtbarkeit. Deren Struktur aber wird dadurch von dem Niveau des bloß Sinnlichen oder bloß Photographierten zur Höhe eines sinnvollen Zusammenhangs erhoben, daß alle Energien einer Menschenseele die Bedeutung des Geschehenen an jedem Punkt herausgearbeitet haben. Nohl will nun den Nachweis liefern, daß das Erlebnis, aus dem die Bildform und ihr spezifischer Stil entsteht, in genau denselben drei typischen Formen auftritt, die Wilhelm Dilthey als die Haupttypen der Weltanschauung überhaupt aufgestellt hat. Er sucht es an den großen Malerpersönlichkeiten wie an den unscheinbarsten Mitteln der Technik durchzuführen, daß hinter alledem die drei Grunderlebnisse stehen, die sich im Idealismus der Freiheit, im objektiven Idealismus und im Positivismus gedankenmäßig ausprägen.

Phot. F. Bruckmann, München

Körpereinstellung nach seelischem Typus 1 (heiß-mild) klar ausgeprägt. Das Muskelrelief der Vorderseite des Leibes kennzeichnet sich besonders deutlich, da außer der schmalen Einkerbung rechts und links vom Nabel auf die Mittellinie des Körpers in besonderer Weise eingewirkt wird. (Über die praktische Ausführung dieser Einstellung siehe S. 71, 76.)

3. Zeus der Etrusker

UNIV. CALIF.

Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin

Typus 1: Cäsarentypus. Unterleib vorgewölbt, schmale Stütze (S. 71). Typische Gesamthaltung d. Redners mit römisch-italienisch. Seelentypus. Cäsars „Gallischer Krieg" kann ausdrucksecht nur mit Haltungs- u. Stimmtypus 1 vorgetragen werden (S. 15, 63, 73, 93, 131)

4. C. Julius Cäsar

Körpereinstellung nach seelischem Typus 1 klar, somit hochschmale Einstellung bei vorgewölbtem Unterleib. Der schlanke Gesamtbau weist auf Einschlag des Typus 2 hin, der den untersetzten Bau des Urtypus 1 verjüngt hat (S. 9, 13, 14, 32, hier insbesondere über Typenvererbung)

5. *Botticelli / Venus*

Phot. F. Bruckmann, München

Einstellung nach seelischem Urtypus 1 (also seelischer Typus 1 warm). Gegenstück: Venus von Botticelli (Abb. 5), die nach Seelentypus heißmild mit kühlem Einschlag, somit Typus 1 klar, eingestellt ist und schlankeren Körperbau hat (S. 13, 32, 48, 49, 62, 72, 118)

6. Raffael / Die Grazien

Einstellung nach seelischem Typus 1 in besonders schöner Form (S. 9, 15, 21)

7. Franciabigio / Venus

Einstellung nach seelischem Typ. 1. Gesamthaltung lässig. Die vorgenommenen Schultern deuten auf hochschmale Körpereinstellung (klare Art). Adam stellt nach seelischem Typus 1 groß ein (S. 72, 75). Vorgewölbte Magengrube, verbunden mit wuchtig. Körperbau. Eva hat augenscheinlich d. „kleine Art", wölbt somit die Magengrube nicht vor, ist auch zierlicher gebaut (S. 92, 94)

8. Palma il Vecchio / Adam und Eva

Einstellung nach seelischem Typ. 1: lässige Gesamthaltung, Unterleib vorgewölbt, untersetzter Bau, gerundete Armbewegungen (S. 9, 15, 21, 72, 92)

9. Mantegna / Der Parnaß

Phot. F. Bruckmann, München

Einstellung nach seelischem Typus 1 klar groß. (Schmale Atemstütze.) Untersetzter u. wuchtiger Körperbau (über Michelangelos seelischen Typus 1 klar groß s. S. 48 ff., 64, 92, 94, 115, 117)

10. Michelangelo / Gefesselter Sklave

Phot. F. Bruckmann, München

Einstellung nach seelischem Typus 2 (kühlmild). Hauptmerkmale: Allgemeine Schlankheit, vorgelegte Haltung, Muskelschub über den Hüften wagrecht nach rückwärts (S. 40, 41, 53, 132)

11. Indisches Mädchen (Fresco)

Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin

Einstellung nach seelischem Typus 2 (schlanker Bau, verlaufendes Muskelrelief). Der Leib ist unmittelbar über den Hüften nach rückwärts durchgeschoben. Bezeichnend für den kühlmilden seelischen Typus ist nachstehende Beurteilung: „... die hieratische Affektlosigkeit, die den Bamberger Figuren einen Teil der Größe ihres Stiles gibt" (Hausenstein), siehe ferner S. 10, 53, 123

12. Adam und Eva (Bamberger Dom)

13. Memling / Das Jüngste Gericht

Einstellung nach seelischem Typus 2. Bei Frauenfiguren ist das auch bei anderen Malern der gleichen Zeit bestehende Streben zu bemerken, den Unterleib mit besonderer Fülle (Vorliebe f. Darstellung Schwangerer?) auszustatten, was mit der reinen Körpereinstellung d. Typus 2 in Widerspruch steht. Sollten etwa die italienisch. Vorbilder des Typus I mit dem vorgeschobenen Unterleib als Schönheitsideal gegolten haben? (S. 10, 13, 20, 44, 53, 72, 95, 123, 132)

Phot. F. Bruckmann, München

Adam

Einstellung nach seelisch. Typus 2 klar. Kennzeichen für hochschmale Art: die Schultern sind vorgenomm.; der Leib ist rechts u. links vom Nabel eingezog. Magengrube eingesunken (kleine Art!). Allgemeines Kennzeichen wie sonst bei Körpertypus 2: große Schlankheit, lange Arme und Beine.

Eva

Einstellung nach seelisch. Typus 2 klar klein; auf die klare Art deuten besonders d. vorgenommenen Schultern; auf Typus 2 im allgemeinen Schlankheit, Beinlänge. Zurückstellen des unbelasteten Beines bei gleichzeitigem Vorlegen des Oberkörpers.

Zu beiden vergl. S. 10, 13, 20, 44, 53, 72, 95, 123, 132

14. 15. Cranach

Einstellung nach seelisch. Typus 2, warm groß. Auf die große Art deuten das Vorwölben der Magengrube u. der wuchtige Körperbau, auf warme Art die Einkerbungen rechts und links auf der Körperseite nahe den Hüften, der breite Körperbau; auf Typus 2 im allgemeinen die vorgelegte Haltung (S. 10, 14, 21, 96)

16. Mabuse / Adam und Eva

Einstellung nach seelischem Typus 3 (kühlheftig). Hier bei Mittelfigur deutlich in der warmen Spielart: Muskelschub von der Hüftgegend nach rückwärts-abwärts mit Winkelung im Kreuz (S. 11, 16, 60, 72, 97, 132)

18. Metope vom Zeustempel

Phot. F. Bruckmann, München

17. Hans Vischer / Bronzefigur

Einstellung nach seelisch. Typus 2, warm. Während Memlings Männer und Frauen (Fig. 13), ebenso Cranachs Adam und Eva (14, 15) nach der klaren Art (hochschmal) einstellen, demgemäß die Schultern vornehmen und durch Einkerbung d. Leibes nächst dem Nabel die Vorderseite des Körpers verkürzen (gleich der klaren Art im Typus 3), stellt Vischer hier eine Frau mit Typus 2 warm, leicht zurückgenommenen Schultern, hochbreiter Einstellung verbunden mit breiter Körperform, Einkerbung nächst den Hüftknochen dar (S. 10, 21, 72, 96). Die Gestalt verkörpert d. deutschen kühlen Typus (2) mit südlichem Einschlag des Typus 1

Einstellung nach Typus 3 warmer Spielart (wie Fig. 18) ist hier besonders charakteristisch. Die Betonung der Taille und der Abwinkelung im Kreuz ist typisch und besonders auch bei primitiver Darstellung von Körpern auf Vasenbildern der ältesten Zeit zu finden, übrigens auch in Buschmannzeichnungen (S. 11, 16, 60, 72, 97, 132)

19. Antikes Frauenbad

Einstellung nach seelisch. Typus 3 klar. Im Gegensatz zu Abb. 18 und 19 herrscht hier der Muskelschub von den Hüften nach vorwärts abwärts. Dementsprechend sind die Schultern vorgenommen, der Unterleib nach abwärts leicht verschoben in Verbindung mit einer Beugung des Oberkörpers nach vorn und einer Dehnung des Rückens. Die Betonung der Taille und eine gewisse Straffheit (Elastizität) der Gesamthaltung trotz der gefälligen Pose sind bezeichnend für Typus 3 gegenüber der weichen Auflösung bei Typus 1 (s. S. 62 oben, ferner S. 11, 97)

20. Mediceische Venus

Phot. F. Bruckmann, München

Einstellung nach seelischem Typus 3 klar groß. Muskelschub vorwärts abwärts, vorgewölbte Magengrube bei massivem Bau (S. 11, 14, 16, 97)

21. Polyklet / Doryphoros

Mit Genehmigung von G. Hirths Verlag in München

Einstellung nach seelisch. Typus 3 warm. Besonders charakteristisch ist die Abwinkelung des Leibes in Rükken- u. Hüftgegend, wie wir sie bei den altgriechischen Figuren mit Typus 3 warm besonders sehen (Abb. 18, 19, S. 11, 14, 16 [„Tournüre"], 21, 97)

22. Adam und Eva (Bourges)

23. Rubens / Krönung des Tugendhelden

Körperliche Einstellung nach seelischem Typus 3 warm groß, den Rubens selbst hatte (seel. Barockstil). Mit Vorliebe stellt er auch Männer und Frauen mit diesem seelischen und dem entsprechenden körperlichen Typus dar, wie Michelangelo (Typus 1 klar groß) meist Menschen mit der Körpereinstellung und dem Bau des Typus 1 klar groß darstellte. Bei den Figuren von Rubens verbindet sich die Abwinkelung im Kreuz mit den massierten Formen der großen Art und der Herauswölbung von Magengrube u. Umgebung nebst der Darstellung des entsprechenden Bewegungsspieles (S. 38, 53, 100)

UNIV. OF CALIFORNIA

Phot. F Bruckmann, München

Einstellung nach seelischem Typus 3 bei liegendem Körper. Bezeichnend ist die Straffheit des Körpers, wie wir sie ähnlich auch bei liegenden griechischen Figuren mit Typus 3 finden (S. 10, 62 oben)

24. Goya / Die nackte Maja

RETURN TO → CIRCULATION DEPARTMENT
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 HOME USE	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

INTERLIBRARY LOAN
FEB 12 1980
UNIV. OF CALIF., BERK.
MAR 6 1987
AUTO. DISC. MAR 5 '87

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

FORM NO. DD6, 60m, 11/78

YC113620

U.C. BERKELEY LIBRARIES

B001023681

606845

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY